

Zwischen den Zeiten

Einblicke in Werk und Rezeption

Anton Čechovs

Gerhard Ressel
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann

Trierer Studien zur Slavistik · 1

Trierer Studien zur Slavistik

Herausgegeben von
Alexander Bierich, Gerhard Ressel und Henrieke Stahl

Band 1

Verlag Otto Sagner

München – Berlin – Washington/D.C.

Zwischen den Zeiten

Einblicke in Werk und Rezeption Anton Čechovs

Gerhard Ressel zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann

Verlag Otto Sagner · München – Berlin – Washington/D.C.

2014

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Informationen sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Heßstraße 39/41 Friedrichstraße 200
80798 München 10117 Berlin

Telefon +49 (0)89 54 218-107
Telefax +49 (0)89 54 218-226
verlag@kubon-sagner.de
www.vos-digital.de

Anschrift der Herausgeber:

Prof. Dr. Henrieke Stahl
Universität Trier
Fachbereich II Slavistik
54286 Trier
stahl@uni-trier.de

«**Verlag Otto Sagner**» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

Die Auslieferung für die USA übernimmt die Kubon & Sagner Inc., Washington, D.C.
www.kubon-sagner.com

Umschlaggestaltung: Christopher Triplett, Marburg
Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Grafik von Holle Frank
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg
Printed in Germany

ISBN: 978-3-86688-447-2
ISBN (eBook): 978-3-86688-448-9

Inhalt

Zum Geleit

Der Band „Zwischen den Zeiten. Einblicke in Werk und Rezeption Anton Čechovs“ enthält die Beiträge eines Workshops, der vom 3.-4. Juni 2010 gemeinsam von den Slavistiken der Universitäten Trier und Heidelberg unter Beteiligung mit ihnen verbundener Kollegen und NachwuchswissenschaftlerInnen ausgerichtet wurde. Anlass des Kolloquiums war die Pensionierung von Professor Gerhard Ressel, dessen unermüdlicher Tätigkeit in Forschung, Lehre und Administration die Trierer Slavistik Bestand und Entwicklung verdankt. Die Wahl des Themas verbindet das wissenschaftliche Interesse Professor Ressels mit dem Jubiläum zu Čechovs 150. Geburtstag im Jahr 2010. Der Band ist Professor Gerhard Ressel gewidmet.

Der erste Teil der Aufsätze befasst sich mit Besonderheiten von Čechovs narrativer und dramatischer Poetik, während der zweite Teil anhand der Čechov-Rezeption in der russischen Philosophie- und Geistesgeschichte bis hin zur Aufnahme Čechovscher Motive in der russischen und amerikanischen Literatur und dem Film des 20. und 21. Jahrhunderts das künstlerisch produktive Potential der Poetik Čechovs zeigt.

Der Band eröffnet mit dem Beitrag von Horst-Jürgen Gerigk, der im Vergleich von Čechovs Erzählung „Moja žizn'“ („Mein Leben“) mit der Selbstdarstellung von Kaiser Augustus Spezifika der Erzählweise Čechovs fokussiert. In dem anschließenden Aufsatz weist Andreas Ebbinghaus an der Umarbeitung des frühen Stücks „Lešij“ („Der Waldschrat“) in „Djadja Vanja“ („Onkel Wanja“) Facetten der Genese von Čechovs Dramenpoetik auf, die in „Djadja Vanja“ zu der Zurücknahme traditioneller Verfahren, der Neubildung von Subtexten und der Entwicklung „charakterologischer Projektionen der Figuren“ (S. 26) führt. Mit Čechovs Dramenkunst befasst sich auch Rainer Grübel, der die innovative dramenpoetische Bedeutung von „Čajka“ („Die Möwe“) erschließt. Dabei zeigt er, dass der Umgang mit der Sprache und die Neubegründung von Komik in Čechovs Stück nicht auf den sich zeitgleich entwickelnden Symbolismus hindeutet, sondern vielmehr auf die Avantgarde vorausweist. Jörg Schulte untersucht eine bislang in der Forschung nicht behandelte Ebene von Werken Čechovs: die historische Lokalisierung der Handlungszeit, deren Bestimmung eine rekonstruktive Leistung des Rezipienten anhand von kalendarischen Motiven voraussetzt.

Eine Neulektüre von zwei der bekanntesten Erzählungen Čechovs unternehmen die Trierer Slavistikstudierenden Katina Baharova und Michael Gubenko. Frau Baharova beleuchtet in „Palata No.6“ („Krankenzimmer Nr. 6“) das Wechselspiel der verschiedenen Formen von Freiheit und Unfreiheit; Herr Gubenko bezieht Čechovs Figuren in „Černyj monach“ („Der schwarze Mönch“) auf den Wandel des Menschenbildes in der Moderne.

Ketevan Megrelishvilis Untersuchung zu Čechovs Auseinandersetzung mit der Ästhetik Friedrich Schillers macht deutlich, wie stark sich Čechovs innovative Poetik der dialogischen Spannung zur Tradition verdankt. Der Beitrag zu Čechovs deutschem Gesprächspartner leitet über zur Čechov-Rezeption und damit zu den Studien, die Čechov selbst als Dialogpartner in den Blick nehmen.

Čechovs Tod 1904 löste eine ganze Welle an Gedenkschriften aus, welche um das Bild des Schriftstellers ringen. Henrieke Stahl skizziert, wie Sergej Bulgakov literaturkritische Stereotype aufzulösen und eine neue Lesart seines Werks anzuregen versucht. Für seine metaphysische Deutung Čechovs gilt jedoch dasselbe, wie für die symbolistische durch Andrej Belyj oder die existentialistische durch Lev Šestov, die Alla Holzmann als „Vereinnahmung für die eigenen Konzepte" (S. 162) charakterisiert.

Mit dem Aufsatz von Robert Hodel rücken die intertextuellen Bezüge zu Čechovs Werk sowie die von ihm ausgehenden literarischen Impulse in den Vordergrund. Während Herr Hodel aufzeigt, wie die von Čechov betriebene Entmachtung des Erzählers zugunsten der Figuren die Erzählform des russischen Schriftstellers Andrej Platonov beeinflusst hat, wenden sich Bettina Kaibach und Karoline Thaidigsmann in ihren Beiträgen der Bedeutung von Čechovs Werk für die jüngere amerikanische Literatur zu. Sowohl bei Willa Cather als auch bei Richard Yates weist das literarisch gestaltete Menschenbild auf Čechov zurück, wobei sich die existentielle Problematik jeweils eng mit der Erfahrung des Raums verbindet.

Im Fokus der beiden abschließenden Beiträge steht die filmische Rezeption Čechovs. Irina Gradinari zeigt, dass im Fall von Kira Muratova die Rezeption über konkrete intermediale Referenzen hinaus die Ebene struktureller und narrativer Analogien erfasst. Auch Woody Allen greift, wie Christoph Garstka ausführt, über konkrete Bezüge zu Čechovtexten hinaus und bildet Čechovs spezifische Art der Darstellung weiter.

Hinsichtlich des Fortwirkens seines Werkes soll sich Čechov pessimistisch geäußert haben: „Sieben, siebeneinhalb Jahre wird man mich lesen und dann vergessen"[1]. Die Beiträge des vorliegenden Bandes machen einmal mehr deutlich, wie falsch Čechov mit dieser Selbsteinschätzung lag. Verwurzelt in der Tradition, zugleich künstlerisch weit in die Zukunft vorausdeutend, steht Čechov mit seinem Werk tatsächlich „zwischen den Zeiten". Das macht sein Werk nicht nur zu einer immer neu anregenden Lektüre, sondern lässt Čechov auch heute noch einen lebendigen und nachdenklichen Gesprächspartner für Literatur und Filmkunst sein.

Henrieke Stahl und Karoline Thaidigsmann, im August 2013

---

[1] Vgl. die Erinnerungen von Tat'jana Ščepkina-Kupernik („O Čechove", in: А.П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва, 1960 и 1986 / OCR & SpellCheck: Zmiy 2002. S. 260. Siehe auch: http://www.lib.ru/LITRA/CHEHOW/vosp.txt).

Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)

Čechovs Erzählung „Mein Leben" als Programmschrift. Überlegungen in Abgrenzung vom Monumentum des Kaisers Augustus „Meine Taten"

Vorbemerkung

Anton Čechov lebte von 1860 bis 1904. Das heißt: Er ist der Zeitgenosse zweier Autoren, die ebenfalls mit ihren Erzählungen weltberühmt wurden. Ich spreche von Guy de Maupassant, der von 1850 bis 1893 lebte, und von O. Henry, der von 1862 bis 1910 lebte. Alle drei sind nicht sehr alt geworden und hinterließen in der kurzen Zeitspanne ihres Lebens eine erstaunliche, ja unglaubliche Anzahl von Erzählungen: Čechov an die zweihundertvierzig, Maupassant zweihundertsechzig; O. Henry ebenfalls mehrere Hundert, von denen die mit New York als Schauplatz besonders populär wurden. Im Vergleich mit diesen beiden Kollegen, dem Franzosen und dem Amerikaner, zeigt sich deutlich, dass Čechovs Erzählungen ganz anderer Art sind. Und unter ‚Čechovs Erzählungen' verstehe ich im vorliegenden Zusammenhang jene, für die er in der Weltliteratur ein ‚Patent' anmelden könnte. Er hat auch andere Erzählungen geschrieben, die für das, was nun als „seine" Poetik gilt, nicht typisch sind, so etwa seine frühen humoristischen Kurzgeschichten, aber auch die späten Erzählungen „Das Duell" („Duėl'") und „Der schwarze Mönch" („Černyj monach").

Maupassant und O. Henry legen ihre Erzählungen so an, dass am Schluss für den Leser eine Überraschung bereitsteht. Und der Leser liest ihre Erzählungen in Erwartung dieser Überraschung. Beim ‚typischen Čechov' hingegen gibt es eine solche Überraschung nicht, auf die alles Vorherige erzähltechnisch angelegt wäre. Seine Erzählungen, genau gesagt: jene Erzählungen, die für ihn in der Weltliteratur zu Recht als typisch gelten, haben keinen Schluss. Sie hören einfach auf. Endet eine dieser Erzählungen auf der rechten Seite unten, so wird der Leser die Seite umblättern, um zu sehen, wie es weitergeht. Es geht aber nicht weiter. Die Erzählung ist zu Ende. Wir erfahren nicht, was noch passiert ist. Man denke nur an „Die Dame mit dem Hündchen" („Dama s sobačkoj"), Čechovs bekannteste Erzählung überhaupt, oder an „Meine Frau" („Žena"), eine Erzählung, die ganz aus blinden Motiven besteht.

Čechov selbst hat dieses Verfahren im Gespräch mit Ivan Bunin erläutert, denn er wusste genau, was er tut. Er sagt: „Wenn man eine Erzählung geschrie-

ben hat, dann muss man, meiner Meinung nach, den Anfang und das Ende wegstreichen. Hier lügen wir Belletristen nämlich am meisten“.[1]

Das ist zweifellos die beste formale Beschreibung der Erzählkunst Čechovs, die sich denken lässt. Und doch auch mehr als eine nur formale Beschreibung, denn es wird gleichzeitig die anthropologische Prämisse benannt, die für den späten Čechov kennzeichnend ist.

Čechovs poetisches Universum kennt keine außergewöhnlichen Ereignisse, wie etwa Krieg oder Naturkatastrophen. Es kennt auch keine Helden im strengen Sinne. Es kennt nur das Alltägliche, das, was alle Tage passiert. Es kennt auch keine bedeutenden Persönlichkeiten. Wo etwa Gelehrte auftreten, geschieht das im Prisma der nivellierenden Alltäglichkeit. Walter Horace Bruford hat das in seiner grundlegenden Monographie “Chekhov and His Russia. A Sociological Study” überzeugend erläutert und übersichtlich zusammengestellt.

Wir stoßen hier auf ein Paradoxon: Die Alltäglichkeit als Dauerthema müsste eigentlich nichts als Langeweile hervorbringen. Darin aber gerade liegen das Rätsel und das Geheimnis der Kunst Čechovs: Sie ist nicht langweilig, sondern auf ihre Weise spannend. Seine Erzählung mit dem Titel „Eine langweilige Geschichte“ („Skučnaja istorija“) ist durchaus nicht langweilig. Der Gelehrte darin, ein 62jähriger Mediziner von internationalem Ansehen, der einsam auf seinem Hotelzimmer sitzt und im Leben keinen Sinn sieht, ist im Gegenteil von höchstem Interesse.

Sagen wir also: Čechov hat das Erzählwürdige neu bestimmt. Und das gegen alle Tradition, die ja gerade die besondere Begebenheit fordert. Wir lesen ihn jedoch, weil wir gar nicht anders können, ganz im Banne dieser Tradition. Unser traditioneller Erwartungshorizont aber wird von Čechov durchbrochen.

„Mein Leben“

Die Erzählung „Mein Leben“ („Moja žizn’“)[2] bringt das exemplarisch und das heißt: programmatisch zum Ausdruck. Der Titel verspricht Außergewöhnliches. Wer uns sein Leben erzählt, hat Außergewöhnliches zu berichten, will mit seinen Erlebnissen im Leser eine Spur hinterlassen. Man denke etwa an die drei großen abendländischen Autobiographien: die „Confessiones“ des Augustinus, die „Confessions“ Rousseaus und „Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit“ von Goethe.

„Mein Leben“ von Čechov lässt uns ebenfalls Bedeutsames erwarten. Die Erzählung beginnt *in medias res*. Sie hört auch, nach 80 Seiten, auf *in medias res*. Einzig der Untertitel liefert eine Steuerung. Er lautet: „Erzählung eines Mannes aus der Provinz“ („Rasskaz provinciala“).

---

[1] «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем […]» (vgl. Bunin 1965–1967, Bd. 9, S. 328).

[2] Vgl. Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 191–280).

Das ist zweifellos ein Hinweis des Autors Čechov. Denn der Ich-Erzähler Misail Polosnev schreibt ja keine Erzählung, sondern berichtet über sein Leben.

Bevor ich auf die Thematik der Erzählung eingehe, sei das Schriftwerk des Kaisers Augustus „Meine Taten“ vorgestellt. Es ist als lateinischer Urtext und in griechischer Übersetzung überliefert. Der lateinische Titel lautet: „Res gestae Divi Augusti“.

„Meine Taten“

Augustus wurde am 23. September 63 vor Christus geboren und starb am 10. August des Jahres 14 nach Christus. Im Jahre 44 vor Christus, von dem seine „Taten“ berichten, war er 19 Jahre alt. Das „Monumentum“ ist der Bericht des Kaisers Augustus über die Ehrungen, die ihm von Senat und Volk zuerkannt wurden, des Weiteren über seine Taten und über seine Aufwendungen, die er für den Staat und das römische Volk gemacht hat.[3]

Die Urschrift dieses Berichts blieb nicht erhalten. Nach dem letzten Willen des Princeps aber sollte dieser Bericht vor dem Mausoleum Augusti in Rom dem Volke zugänglich gemacht werden. Über den Zweck dieses einzigartigen Schriftdenkmals sind die verschiedensten Ansichten geäußert worden: „Politisches Testament“ (Hirschfeld). „Rechnungsbuch“ (Wölfflin), „Grabschrift“ (Nissen und Peter), „politischer Rechenschaftsbericht“ (Mommsen)[4]. Wilhelm Weber spitzt zu:

> Indem Augustus den Stoff auswählte, ordnete und im Einzelnen wie im Ganzen formte, schuf er ein Selbstbildnis von eigenem Reiz, dem ob seiner Knappheit, Schlichtheit, Klarheit und Wucht kein ähnliches zur Seite gestellt werden kann. Der ursprünglich schüchterne, meist kränkliche Jüngling Oktavianus wird zum Führer des römischen Volkes, zum „Retter der Gemeinschaft“, zum Erhabenen (Augustus) und Pater Patriae (Vater des Vaterlandes).[5]

Kurzum: Mit dem Bericht über seine Taten hat sich Kaiser Augustus seine Unsterblichkeit für die Nachwelt gesichert. Die Bedeutung seines Lebens wird hier für immer festgehalten.[6]

Es lässt sich nun sagen: „Meine Taten“ des Kaisers Augustus ist der Gegentext zu Čechovs Erzählung „Mein Leben“. Aus der Gegenüberstellung beider Texte lässt sich Čechovs Text präzise profilieren.

---

[3] Vgl.: Kaiser Augustus: Meine Taten.

[4] Zitiert nach F. Gottanka: Zur Würdigung und Geschichte des Monumentum Ancyranum. In: Kaiser August (1944, S. 67–90).

[5] Ebd., S. 7.

[6] Zum Detail vgl. die „Anmerkungen“ von Gottanka, in: Kaiser Augustus (1944, S. 67–90).

Gegenüberstellung

Das Schriftwerk des Augustus beginnt folgendermaßen:

> 1. Im Alter von 19 Jahren brachte ich aus eigenem Entschluß und mit eigenen Mitteln ein Heer auf, mit dessen Hilfe ich den unterdrückten Staat von der Gewaltherrschaft einer Partei in die Freiheit versetzte. Aus diesem Grunde nahm mich der Senat durch Ehrenbeschlüsse in seine Reihe auf unter dem Konsulate des Gaius Pansa und Aulus Hirtius, indem er konsularischen Rang mit Stimmrecht verlieh, und gab mir den militärischen Oberbefehl. Dass der Staat keinen Schaden erleide, dafür hieß er mich als Proprätor zusammen mit den Konsuln Sorge tragen. Das Volk aber wählte mich im nämlichen Jahr, da beide Konsuln im Krieg gefallen waren, zum Konsul und zum Triumvir zur Ordnung des Staates. – 2. Die Mörder meines Vaters trieb ich in die Verbannung, nachdem ich ihre Untat durch gesetzmäßige Urteilssprüche geahndet hatte. Und als sie später Krieg gegen den Staat entfesselten, besiegte ich sie zweimal in der Schlacht. – 3. Kriege gegen Bürger zu Wasser und zu Land und auswärtig habe ich auf dem ganzen Erdkreis oftmals geführt und als Sieger alle Bürger, die Verzeihung heischten, geschont. Auswärtige Völker, denen man mit Sicherheit verzeihen konnte, wollte ich lieber erhalten als ausrotten. Ungefähr 500.000 römische Bürger standen unter meinem Fahneneid. Von ihnen habe ich ein gut Teil mehr als 300.000 am Ende ihrer Dienstzeit in Kolonien angesiedelt oder in ihre Municipien zurück geschickt und habe ihnen allen Äcker angewiesen oder Geld als Belohnungen für den Kriegsdienst gegeben. Schiffe erbeutete ich 600, abgesehen von denen, die etwas kleiner als Dreiruderer waren.[7]

Čechovs Erzählung „Mein Leben“ aber beginnt ganz anders:

> Der Direktor hatte mir gesagt: „Ich halte Sie nur aus Respekt vor Ihrem verehrten Vater, sonst wären Sie schon längst bei mir geflogen“. Und ich hatte ihm entgegnet: „Exzellenz. Sie schmeicheln mir viel zu sehr mit der Annahme, dass ich fliegen könne.“ Und darauf vernahm ich nur noch, wie er sagte: „Räumen Sie diesen Herrn ab, er geht mir auf die Nerven.“
>
> Zwei Tage darauf wurde ich entlassen. Und nun habe ich während der Zeit, da man mich als schon erwachsen betrachtet, zur großen Bekümmerung meines Vaters, des Stadtarchitekten, bereits neunmal meine Stelle gewechselt. Ich habe in den verschiedensten Ressorts gedient, doch all diese neun Stellen sahen einander so gleich wie Tropfen Wasser: ich musste immerzu sitzen, schreiben, dumme oder grobe Bemerkungen anhören und ausharren, bis man mich entließ.
>
> Als ich vor meinem Vater stand, saß der tief im Sessel mit geschlossenen Augen. Sein hageres trockenes Antlitz mit dem blauen Schimmer an den rasierten Stellen (sein Gesicht gemahnte an einen alten katholischen Organisten) sprach von Demut und Gehorsam. Ohne auf meine Begrüßung zu antworten und ohne die Augen zu öffnen, sagte er:
>
> „Wenn meine teuere Gattin, deine Mutter, noch am Leben wäre, so müsste dein Dasein für sie eine Quelle ewigen Kummers bilden. In ihrem vorzeitigen Tod erblicke ich Gottes Vorsehung. Ich bitte dich, du Unseliger“, fuhr er fort und schlug die Augen auf, „unterweise mich, was ich mit dir anfangen soll?“[8]

---

[7] Kaiser Augustus (1944, S. 9, 11).

[8] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 192) und Tschechow (1963, S. 9).

Und sofort im nächsten Absatz geht Čechov ins Detail. Es heißt:

> Vormals, da ich noch jünger gewesen, hatten meine Verwandten und Bekannten gut gewusst, was sie mit mir anstellen sollten: die einen rieten mir, mich freiwillig zum Heeresdienst zu melden, die anderen – in eine Apotheke einzutreten, die dritten – eine Laufbahn als Telegraphist einzuschlagen; jetzt aber, da ich schon über fünfundzwanzig war und meine Schläfen sich bereits grau färbten und da ich längst die Laufbahn des Freiwilligen und des Pharmazeuten sowie des Telegraphisten hinter mir hatte und dem Anschein nach alles Irdische von mir schon erschöpft war, hatte man keine Ratschläge mehr für mich, sondern seufzte nur noch oder schüttelte die Köpfe.
> „Was denkst du dir eigentlich?“ fuhr der Vater fort. „In deinen Jahren verfügen die jungen Leute bereits über eine durable öffentliche Position, du aber schau dich an: ein Proletarier, ein Bettler, der seinem Vater auf dem Halse liegt!“[9]

Wir sehen sofort: Čechovs Ich-Erzähler Misail Polosnev ist kein Augustus. Kampf und Sieg sind die Kennzeichen des Augustus. Seine Existenzform ist: der Triumph.

Sein Interesse ist auf den Staat (*res publica*) gerichtet. Er hält seine Taten schriftlich fest für die Öffentlichkeit seiner Gegenwart und die Nachwelt. Von alledem finden wir nichts bei Čechovs Misail Polosnev. Kampf und Sieg liegen ihm fern. Er ist in den Augen seiner Umwelt ein Versager. In der Öffentlichkeit genießt er kein Ansehen. Warum aber erzählt er sein Leben? Gewiss nicht für die Nachwelt. Auch wird er nicht als Schriftsteller eingebracht. Er schreibt für sich selbst. Er sucht sich selbst auf dem Hintergrund einer Umwelt, die er nicht ändern kann, und deren negative Werte er zu spüren bekommt. Was wird uns erzählt?

Misail Polosnev führt eine seltsam ungleiche und kurzfristige Ehe mit der lebensfrohen und exzentrischen Maria Dolšnikova. Sein Vater verstößt ihn, seine Bekannten meiden ihn, seine Schwester besucht ihn nur noch heimlich.

Er notiert:

> Und so im Finstern, im Regen, fühlte ich mich hoffnungslos einsam und der Willkür meines Loses anheimgegeben, ich fühlte, wie im Vergleich mit dieser Einsamkeit […] wie gering all meine Angelegenheiten und meine Wünsche waren und all das, was ich bis dahin gedacht und gesprochen habe.[10]

Dass Maria Dolšnikova, kapriziös und verwöhnt, ihn heiratet und mit ihm auf einen kleinen Landsitz zieht, um dort ein arbeitsreiches Leben zu führen, erscheint ihm als ein unvorstellbares Glück. Doch schon bald stellen sich Misserfolg und Entfremdung ein.

> Meine Frau war mit mir zärtlich wie zuvor, indes es steckten besondere Gedanken in ihr, die sie mir nicht mitteilte. Es war augenscheinlich, dass ihre Erbitterung

---

[9] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 192–193), Tschechow (1963, S. 10).

[10] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 240), Tschechow (1963, S. 75).

> wider die Bauern wuchs, das Leben wurde für sie immer schwerer, und dabei beklagte sie sich nicht bei mir.[11]

Nach der Scheidung und dem Tod seiner Schwester lebt Misail völlig zurückgezogen. Er ist ein anerkannter und zuverlässiger Anstreicher geworden. Die Auswirkung seiner Arbeit auf ihn wird jedoch als abstumpfend und unwürdig geschildert. Für Misail ist das Leben mit dreißig Jahren zu Ende: „Ich bin alt geworden, ich bin schweigsam, rauh und streng geworden, ich lache nur noch selten…“[12]. Der von Misail eingeschlagene Lebensweg findet sein Etikett in dem Spitznamen, mit dem ihn heute noch, wie eh und je, die Gassenjungen necken: „Besser-als-nichts“ (russisch: «Маленькая польза»; in der Übersetzung: „Kleiner Nutzen“)[13]. In diesem Zusammenhang sind auch die Kassandra-Rufe von Misails alter Amme zu nennen. „Dein Leben ist verloren!“ («Пропала твоя головушка!»)[14].

Fazit: Misail Polosnev lebt dahin ohne Ehrgeiz. Und Čechovs implizite, schleichende, alles durchdringende Pointe lautet: Dagegen ist nichts einzuwenden.

Wenn wir vom Begriff der „Grenzsituation“ ausgehen, den Karl Jaspers 1919 in seiner Schrift „Psychologie der Weltanschauungen“ geprägt hat, dann zeichnet sich Kaiser Augustus dadurch aus, dass er sich in der Grenzsituation des Kampfes profiliert. Čechovs Ich-Erzähler aber hat damit nichts im Sinn. Jaspers zählt auf: Kampf, Tod, Zufall, Schuld als „geläufige Grenzsituationen“. Unter „Zufall“ versteht Jaspers, was überraschen mag: Partnerfindung und Berufswahl. Der „Einzelmensch“, so heißt es, erlebe den Zufall als „unheimliche Tatsächlichkeit“ überall:

> eine Liebe […] ist an das zufällige Treffen im Leben gebunden; das eigene Dasein an den Zufall, dass die Eltern sich getroffen haben; die Lebensschicksale an zufällige Gegebenheiten: der ökonomischen Lage, der Erziehung, des Zusammentreffens mit geeignetem Milieu, des Findens der ‚Aufgaben‘. Ob die Ereignisse fördernd oder zerstörend sind, der Mensch sieht sich gefesselt an solche Zufälle.[15]

Misail aber erlebt Liebe und Beruf nicht als Grenzsituationen im Sinne einer Aufgabe. Er steckt einen Misserfolg sofort weg, gehört nirgends wirklich dazu. Er selektiert nur negativ, indem er nicht mitmacht und sich „entlassen“ lässt. Es gibt für ihn kein geeignetes Milieu. Das heißt: Čechov entwirft einen Charakter, der sich der Arena des agonalen Individuums entzieht. Misail wird nicht von Ehrgeiz getrieben. Damit verstößt er gegen das Grundprinzip des abendländischen Menschen, sich im Wettkampf (griechisch: agon) mit den anderen zu behaupten. Die Formel, die den abendländischen Menschen kennzeichnet, findet

---

[11] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 252), Tschechow (1963, S. 92).

[12] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 279), Tschechow (1963, S. 130).

[13] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 208), Tschechow (1963, S. 31).

[14] Čechov (1975–1987, Bd. 9, S. 217), Tschechow (1963, S. 43).

[15] Vgl. Jaspers (1971, S. 271).

Jacob Burckhardt bei Homer in der „Ilias“: „Immer der erste zu sein und vorauszuleuchten den andern“ (VI. Gesang, Zeile 208). Das Erstaunliche – es kam soeben schon zur Sprache: Čechov verurteilt Misail deswegen nicht. Das tun die anderen. Die Erzählung vermittelt den Eindruck, dass das Leben eigentlich nur dazu da ist, gelebt zu werden.

Dieser anthropologischen Prämisse entspricht die Form der Erzählung „Mein Leben“. Denn: Die Erzählung ist ohne wirklichen Anfang und ohne wirkliches Ende. Und so, wie die Existenzform Misail Polosnevs niemals ein menschheitliches Lebensideal sein kann, so wird auch Čechovs Erzähltechnik nicht das traditionelle teleologische Erzählen eines Maupassant und O. Henry ablösen, weil das menschliche Bewusstsein auf den gelungenen Lebensvollzug ausgerichtet ist: Mit dem Erfolg hier und jetzt als Ziel. Das „Sein des Daseins“ ist „Sorge“, so hat Heidegger in seinem Hauptwerk „Sein und Zeit“ (1927, § 41) die Grundeinstellung menschlicher Existenz bestimmt. Wir können gar nicht anders, als uns ständig auf die Zukunft hin zu orientieren. Das heißt natürlich nicht, dass teleologisches Erzählen auf die Darstellung erfolgreicher Charaktere angewiesen wäre. So konstruiert O. Henry immer wieder geradezu phantastische Zufälle, aus denen seine Handlungen teleologisch sinnvoll werden. Ich nenne nur “The Green Door” aus “41 Stories by O. Henry”. Čechov verschmäht solche Konstruktionen. Mit Optimismus oder Pessimismus haben diese Einstellungen zum teleologischen Erzählen allerdings nichts zu tun.

Čechovs Erzählkunst, die mit dem Wegstreichen von Anfang und Ende einer Erzählung zu sich selber kommt, hat ihr Wesen darin, ein Unikum zu sein und zu bleiben. Sie kann niemals einen Paradigmenwechsel in der Auffassung und für die Abfassung von „Literatur“ hervorbringen, denn sie ist, um als das zu wirken, was sie ist, genau auf das im Leser angewiesen, was sie außer Kraft setzt: den Glauben daran, dass das Leben, wie es tatsächlich ist, einen Sinn ergibt. Natürlich hat „Čechov“ Nachfolger gefunden (so etwa Samuel Beckett oder Sherwood Anderson), die ebenso wie er an dem rütteln, woran nicht zu rütteln ist: dass das agonale Prinzip unabschaffbar ist, weil ohne es die Menschheit nicht überleben würde.

Literaturverzeichnis

Bunin, Ivan (1965–1967): Собрание сочинений в девяти томах. М.

Bruford, Walter Horace (1952): Chekhov and His Russia. A Sociological Study. London.

Čechov, Anton Pavlovič (1975–1987): Полное собрание сочинений и писем. 20 Bde. M.

Heidegger, Martin ([18]2001) : Sein und Zeit. Tübingen. (Zuerst erschienen als Sonderdruck des Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung, Band VIII. 1927.)

Henry, O. (1984): 41 Stories by O. Henry. New York.

Jaspers, Karl ([6]1971): Psychologie der Weltanschauungen. Berlin, Heidelberg, New York.

Kaiser Augustus (1944): Meine Taten. Das Monumentum Aucyranum in lateinischer, griechischer und deutscher Sprache. Herausgegeben von Dr. F. Gottanka. München. (= Ein Tusculum-Buch).

Tschechow, Anton (1963): Mein Leben. In: Ders. (1963): Werke in drei Bänden. Novellen/ Erzählungen/ Dramen. Übersetzt von Johannes von Guenther. Hamburg und München. Bd. 3. 9–132.

Andreas Ebbinghaus (Würzburg)

„Lešij“ („Der Waldgeist“), „Djadja Vanja“ („Onkel Wanja“) und die Entwicklung der Čechovschen Dramenpoetik

Anton Čechovs Beitrag zum modernen Drama ist mit den vier großen Stücken von „Čajka“ („Die Möwe“, Uraufführung 1896) bis zu „Višnevy sad“ („Der Kirschgarten“, 1904) verbunden. Hier erst sind die Merkmale einer spezifisch Čechovschen Dramenpoetik entwickelt. Die meist der Gattung des Vaudeville nahestehenden Einakter aus der frühen Schaffensperiode sind davon ebenso entfernt wie der dramenpoetisch noch sehr konventionelle „Ivanov“ (1887). Kurz nach diesem schrieb Čechov bekanntlich ein weiteres Stück, „Lešij“ („Der Waldgeist“) betitelt, das aufgeführt (27.12.1889) und dessen Text, in sehr kleiner Auflage, gedruckt wurde. Čechov verweigerte aber schon die geplante Zeitschriftenveröffentlichung im Januar 1890, und in die Werkausgaben gelangte das Drama zu Lebzeiten nicht mehr, zumal es der Autor nach einigen Jahren (zu einem Zeitpunkt, der nicht genau datiert werden kann, aber nach der Fertigstellung von „Čajka“ liegt) zu „Djadja Vanja“ („Onkel Wanja“) umarbeitete.[1] Es kann als seltener Glücksfall gelten, dass somit zu einem der vier großen Stücke Čechovs nicht nur die üblichen handschriftlichen Varianten vorliegen, sondern der Text eines vollständig ausgearbeiteten, abgeschlossenen Stücks, aus dem es Čechov in seiner reifen Schaffensphase entwickelt hat. Der Blick auf diese besondere Genese des „Djadja Vanja“, den ich im Folgenden werfen möchte, soll sich auf dramenpoetisch relevante Fragen konzentrieren.[2]

„Lešij“ weist, wie „Ivanov“ und das Jugendwerk „Platonov“ allemal, noch viele Züge des alten Handlungsdramas auf. Čechov hält sich an überkommene Auf- und Abtrittsregeln und -konventionen, deren sichtbarer Ausdruck im Textbuch die Szeneneinteilung ist; unterbrechende Banalrepliken sind eingebaut bei der Gefahr zu großer Replikenlänge; die vier Akte spielen an drei verschiedenen Orten; im III. Akt wird, um die zahlreichen Konfigurationswechsel zu bewälti-

---

[1] Zur Entstehungsgeschichte von „Lešij“ siehe u.a. den Kommentar in: Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 379–390). Zitate und Nachweise im Folgenden nach dieser Ausgabe (Bd. 12, S. 125–201), ebenso für „Djadja Vanja“ (ebd., Bd. 13, S. 61–116). Die beigegebenen deutschen Übersetzungen stammen von P. Urban, der „Lešij“ mit „Waldschrat“ übersetzt (A. Čechov: Der Waldschrat. Zürich 1973; ich zitiere nach: Čechov 2003. *Kursive* in Zitaten stammen stets von mir – AE).

[2] Eingehendere Untersuchungen zum Verhältnis der Stücke zueinander haben vorgelegt u.a. Berdnikov (1981) und Pitcher (1973). Die Poetik der späten Dramen am Beispiel des „Djadja Vanja“ bespricht Deppermann (1986).

gen, mit drei Türen in der Kulisse gearbeitet[3], so dass sich die in diesem Akt lebhaft auf- und abtretenden Figuren nicht begegnen müssen. Theaterkonventionelle Verlegenheitslösungen finden Anwendung auch auf dem Gebiet der Informationsvergabe. So wird ein Dialog „beiseite“ bzw. „leiser“ gesprochen[4]; so lauscht Sonja „während der gesamten 12. Szene“ des III. Akts an der Tür[5]; im IV. Akt wird Elenas Präsenz auf der Bühne von den anderen Figuren zunächst nicht bemerkt[6]; es gibt einen von Sonja auf der Terrasse gefundenen Brief Vojnickijs an Elena[7], und es gibt gegen den Willen der Schreiber bühnenöffentlich vorgelesene Tagebücher: das Tagebuch Sonjas[8] (Vojnickij erwähnt es bereits vorher[9]) und das postum aufgefundene Tagebuch Vojnickijs[10].

Das Personal ist umfangreich und enthält genug Optionen, um zwei neue Paarbeziehungen (Sonja – Chruščov, Julja – Fedor) anzulegen und am Ende zustande kommen zu lassen, zu denen sich die Versöhnung zwischen Prof. Serebrjakov und seiner jungen Frau Elena gesellt. Eine Komödie (so ja auch die Gattungsbezeichnung des „Lešij“) hat eben mit zumindest angekündigten Hochzeiten zu enden. Sie hat in der Poetik des alten Dramas vor allem aber gewisse Intrigen-Elemente aufzuweisen. „Lešij“ ist in dieser Hinsicht deutlich reichhaltiger ausgestattet als „Djadja Vanja“. Die Geschäftsintrige des Serebrjakov, also der Plan, das Gut der ersten Ehefrau (der Schwester Vojnickijs) zu verkaufen, um Wertpapiere zu erwerben, ist in „Lešij“ zusätzlich mit einer Heiratsintrige verbunden, denn das Gut soll an den reichen Željtuchin verkauft werden, von dem Serebrjakov weiß, dass er Sonja, seine Tochter aus erster Ehe, heiraten will. Zudem ist diese Handlungslinie um eine kleine nebengleisige Sequenz erweitert: Serebrjakov will noch vor dem Verkauf des Gutes einen Wald einzeln zur Abholzung verkaufen[11], und Chruščov, der „Waldgeist“, versucht, Geld aufzutreiben, um dies zu verhindern[12]. Nicht nur dieses in der Folge ins Leere laufende nebenseitige Handlungsmotiv wird in „Djadja Vanja“ getilgt werden. Getilgt wird auch das Motiv des falschen Gerüchts, das in „Lešij“ eine wichtige Funktion bei der Initiierung der Konflikte und der vorübergehenden Störung der Figurenbeziehungen übernimmt. Im Gouvernement werde gemunkelt, Vojnickij stehe in ehebrecherischer Beziehung zu Elena. Željtuchin erwähnt das Gerücht früh

[3] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 163).

[4] Ders., S. 130 f.

[5] Ders., S. 178.

[6] Ders., S. 194 f.

[7] Ders., S. 169.

[8] Ders., S. 136.

[9] Ders., S. 129.

[10] Ders. S. 187.

[11] Ders., S. 177.

[12] Ders., S. 178.

gegenüber Fedor[13], später macht Chruščov Vojnickij mit einem befremdenden moralischen Rigorismus Vorhaltungen[14]. Auch Elena ist betroffen, als ihr Sonja einen von ihr gefundenen Brief Vojnickijs an sie, Elena, vorhält und sie, offenbar ohne den Inhalt zu kennen, unausgesprochen moralisch verurteilt[15]. Auch Chruščov wird grob zu Elena[16] mit Worten, die er später bereut und für die er „den Waldgeist" in ihm verantwortlich macht[17].

Aus dem etwas altbackenen Personal der Komödie sticht eine Figur heraus. Vojnickij (Vanja), der noch nicht der Titelheld ist, ist das sonderbare komödienfremde Element in „Lešij". Er steht von der Figurenkonzeption her dem übrigen Personal fern und trägt alleine gleichsam ein anderes, eine Art Charakter-Drama, das dem „Ivanov" und dem „Platonov" ähnelt und eher unorganisch mit dem primären Stück um das übrige Personal, mit der Komödie also, verbunden ist. Der Vojnickij des „Lešij", ein Opfer seiner Selbstanalyse wie Platonov und Ivanov, kommt als problematische Figur aus der frühesten Čechovschen Dramenschaffensperiode. Sehr gut aus dem „Platonov" oder dem „Ivanov" könnte die Aussage stammen, die er im II. Akt macht:

> Зачем я дурно создан? Как я завидую этому шалому Федору или этому глупому Лешему! Они непосредственны, искренни, глупы… Они не знают этой проклятой, отравляющей иронии…
>
> Warum bin ich so schlecht erschaffen? Wie beneide ich diesen Draufgänger Fedor oder diesen dummen Waldschrat! Sie sind unmittelbar, aufrichtig, dumm… Sie kennen nicht diese verfluchte, alles vergiftende Ironie …[18]

Diese Sätze Vojnickijs am Ende eines Monologs verraten etwas über die Figurenkonzeption des Stückes, und weil sich diese in „Djadja Vanja" grundsätzlich ändert, wird die Replik dort fehlen (die eine der beiden erwähnten Figuren, Fedor, gibt es dort ohnehin nicht mehr). Nicht nur die beiden genannten Figuren kennzeichnet eine gewisse „Unmittelbarkeit". Alle Figuren vertreten eindeutige Positionen, sind leicht festlegbar und in einer Weise profiliert, die als „Eindimensionalität"[19] bezeichnet wurde. Überhaupt regiert in „Lešij" neben einer axiologischen auch eine weitgehende charakterologische Eindeutigkeit. Dass Sonja vorübergehend ein noch nicht entschiedenes Bild von Chruščov hat[20], widerspricht dieser These nicht, sondern bestätigt sie. Die Ambivalenz Chruščovs wird am Ende aufgehoben.

---

[13] Ders., S. 134.

[14] Ders., S. 152.

[15] Ders., S. 169.

[16] Ders., S. 180.

[17] Ders., S. 194.

[18] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 153) und Čechov (2003, S. 494).

[19] Pitcher (1973, S. 71).

[20] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 158).

Vojnickij dagegen, und nur Vojnickij, beweist fehlende „Unmittelbarkeit“ schon dadurch, dass er seinen Charakter und den der anderen reflektiert. Er ist in „Lešij“ die den Helden der frühen Stücke ähnelnde schwierige und exzeptionelle Zentralfigur. Die grundsätzliche charakterologische Unterschiedlichkeit zwischen ihm und dem übrigen Personal weist ihm eine eigenartige Stellung zu, als spiele er mit Serebrjakov als seinem Opponenten und mit seiner unerwiderten Liebe zu Elena ein nicht ganz durchsichtig ausgearbeitetes eigenes Stück im Stück – und auch dies nur bis zum III. Akt, in dem er durch Selbstmord abtritt.

Allerdings wird er im IV. Akt noch einmal erwähnt im Zusammenhang mit einem Thema, das die zentrale Aussage des Stückes trägt. Man könnte es ‚Du sollst den Menschen nicht mit (leichtfertig vergebenen, aufgeklebten) Etiketten, mit Vorurteilen begegnen‘ nennen. Zuerst wird dieses Thema realisiert anhand des erwähnten Gerüchts über eine Vojnickij-Elena-Beziehung. Erst postum wird Vojnickij im IV. Akt entlastet durch sein Tagebuch, in dem sich die Szene mit Elena, deren Zeuge Chruščov zufällig wurde[21], anders darstellt als dieser, aufgrund der Gerüchte, glaubte[22]. Chruščov zeigt Reue und bereitet so die auktoriale Werkaussage vor:

> Я верил этой сплетне и клеветал заодно с другими, ненавидел, презирал, оскорблял. […]. Поверил вашему брату, которого не уважаю, и не верил этой женщине […]. Я охотнее верю злу, чем добру […].
>
> Ich habe dieser Klatschgeschichte geglaubt und sie [Elena] wie alle andern verleumdet, gehasst, verachtet und beleidigt […]. Ihrem [Juljas] Bruder [Željtuchin], den ich verachte, habe ich geglaubt und nicht dieser Frau […]. Ich glaube lieber an das Böse als an das Gute […].[23]

Die vielleicht allzu schlichte Botschaft des Stückes, dieses ‚Du sollst dir kein voreingenommenes Bildnis machen‘, wird dann auch noch einmal an Sonja realisiert. Gegenüber ihrem Vater, Serebrjakov, tut sie wohl richtig, als sie sagt, sie liebe ihn als *Vater,* nicht aber als *bedeutenden Mann*[24]. D.h. sie als einzige nimmt in Serebrjakov den Menschen und nicht die Person der Wissenschaft wahr. Anders verläuft ihre Wahrnehmung Chruščovs, der ihr gefällt, den sie aber nicht festzulegen weiß und deshalb schwankt, ob denn sein schönes Reden über die Natur wahrhaftig oder eine Maske, eine Fälschung ist.[25] Dafür wird

---

[21] Ders., S. 152.

[22] Ders., S. 187.

[23] Ebd. und Čechov (2003, S. 536).

[24] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 155).

[25] Ders., S. 158. – Offenbar eine Anspielung auf Puškins „Onegin“, in dem ja Tat’jana ähnlich unschlüssig ist, ob Onegin *Engel* oder *Verführer*, ob er der ihr Bestimmte oder, wie der Erzähler es formuliert, ein „Child Harold auf russischem Boden“ sei. Ebenfalls nur in „Lešij“ findet sich die von Elena auf dem Klavier gespielte Arie Lenskijs (Beginn des III. Aktes; Čechov 1974–1982, Bd. 12, S. 163). In beiden Stücken dagegen stehen Vojnickijs Worte zu Elena am Ende des I. Aktes («но мне ничего не нужно, позвольте мне только глядеть на вас, слышать ваш голос…», „aber ich brauche ja nichts, erlauben Sie mir nur, Sie anzuschauen, ihre

Sonja von Chruščov kritisiert. Mit „verschlagenen, misstrauischen Augen" werde sie niemals einen Menschen lieben.[26] Dieses Wort sitzt, bringt die Besinnung und bald darauf die eindeutige axiologische Festlegung Chruščovs. Vielfach wird die schlichte Botschaft, dass Misstrauen und Vorurteile in den Beziehungen der Menschen von Übel sind, figural verkündet und belegt. Den Vorwurf der allgemeinen Destruktivität erhebt Chruščov mit Hilfe des Spitznamens, den man ihm laufend beilegt und der der Komödie den Titel gab:

> Вы, господа, называете меня Лешим, но ведь не я один, во всех вас сидит леший, все вы бродите в темном лесу и живете ощупью. Ума, знаний и сердца у всех хватает только на то, чтобы портить жизнь себе и другим.
>
> Sie, meine Herrschaften, nennen mich den Waldschrat [so bei Urban], aber nicht nur in mir, in Ihnen allen sitzt der Waldschrat, Sie alle irren durch den dunklen Wald und tasten sich durchs Leben. Geist, Wissen und Herz haben Sie alle nur so viel, um sich selbst und anderen das Leben zu verderben.[27]

Vojnickij wird postum die Rolle eines Opfers zugewiesen: „Haben wir […] etwas getan, um George zu retten?"[28], fragt Chruščov. Mit den beleidigenden Gerüchten hatte Vojnickijs Selbstmord indes nichts zu tun, nicht diese hatten ihn in den Selbstmord (III. Akt) getrieben. Vielmehr hatte er sein eigenes Drama mit sich und mit Serebrjakov ausgetragen.

Schauen wir auf den Umbau des Dramas „Lešij" zu „Djadja Vanja". Textlich steht das neue Stück seinem Vorgänger im II. Akt am nächsten. Vom I. und III. Akt des „Lešij" sind mitunter sehr textnah diejenigen Passagen erhalten, die Serebrjakov und seinen Konflikt mit Vojnickij betreffen. Dagegen ist vom IV. Akt wenig Text übernommen.

Dieser Umstand ist eine Folge der Entscheidung Čechovs, das zu tilgen, was als die zentrale Komödienhandlung zu beschreiben war. Die angespielten Heiratsbeziehungen fallen fort, ebenso die Verkaufsintrige um den Nutzwald. Aufgegeben sind auch die vormodernen Theaterkonventionen, die die Konfigurationen und die Informationsvergabe steuern. (Von den überkommenen Inszenierungskonventionen bleibt allein der Monolog erhalten, der sich auch in der „Möwe" noch findet und erst mit den „Drei Schwestern" überwunden werden wird.) Drei teils weit entfernte Schauplätze werden auf einen einzigen konzentriert (das Gut der ersten Frau Serebrjakovs), und stark verringert wird auch der Umfang des Personals. Es fallen fort Orlovskij und sein dreister Sohn Fedor sowie Želtuchin und dessen Schwester Julja – also jeweils eine Hälfte der Figurenpaare, die in „Lešij" zusammenkommen. Das dritte Paar, Sonja und Astrov (vormals Chruščov), kommt in „Djadja Vanja" indes auch nicht zusammen. In

---

Stimme zu hören…", ders., S.145, und Bd. 13, S. 74; (Čechov 2003, S. 484, und 662), die an Formeln in Onegins Brief erinnern.

26 Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 157).

27 Bd. 12, S. 193 f., und in der Übersetzung, S. 546.

28 Bd. 12, S. 193, und in der Übersetzung, S. 546.

„Djadja Vanja“ werden Liebesbeziehungen angespielt (auch eine neue zwischen Astrov und Elena), bewegen sich aber im Vagen, um schließlich im Unerfüllten zu versanden.

Im Übrigen wird in „Djadja Vanja“ weniger *gehandelt*. Das Drama als Ort des „je gegenwärtigen zwischenmenschlichen Geschehens“, um mit Peter Szondi zu sprechen, ist von mindestens zwei Seiten her untergraben: in der „zwischenmenschlichen“ Kompetenz, d.h. der Dialogfähigkeit, sowie in Hinblick auf das „Geschehen“, das konfliktbereite und konfliktfähige Figuren voraussetzt. Der innere Kreis des Personals, der im Übergang von „Lešij“ zu „Djadja Vanja“ erhalten bleibt, ist aber, gemäß dem neuen Čechovschen Menschenbild in seinem reiferen Dramenschaffen, gehemmt darin, aktiv Konflikte auszutragen. Der Serebrjakov des „Djadja Vanja“ z.B. verliert im Vergleich zu seiner Rolle in „Lešij“ eine Reihe von Repliken, mit denen er eine aktive verbale Auseinandersetzung vor allem mit Vojnickij führt. Einige dieser Repliken werden in „Djadja Vanja“ von ihm abgezogen und stattdessen von Marija Vasil’evna gesprochen[29] – und dadurch ergibt sich die neue Pointe in „Djadja Vanja“, dass sie damit als stille Verehrerin Serebrjakovs eine seiner Sentenzen ‚zitiert‘, wie man später erkennen kann[30]. Serebrjakov verkündet nach wie vor seine Verkaufspläne für das Gut[31], aber davon abgesehen führt er – anders als in „Lešij“ – keine aktive Interaktion. Er wird zu einer vor allem *besprochenen* Figur, zum Objekt von Projektionen der anderen. Auch Elena wird passiver. In „Djadja Vanja“ flieht sie nicht, wie in „Lešij“, aus dem Haus und vor ihrem Mann, was ja auch eine aktive Tat ist.

Kam ‚Trägheit‘ (*len’*) in „Lešij“ nur als Vorwurf Vojnickijs an Elena vor[32], so konstatieren eine solche in „Djadja Vanja“ Vojnickij und Sonja nun an sich selbst[33]. Trägheit und auch Langeweile haben sich ausgebreitet und beginnen, die gesamte soziale Klasse der zeitgenössischen Gesellschaft zu befallen. Bezeichnend ist die neue Rolle, die das Bild von der *schlechten Luft*, von der pathogenen Atmosphäre, von den „fauligen Ausdünstungen“ spielt, mit denen laut

---

[29] So Serebrjakovs Angriffe auf Vojnickij im letzten Teil des I. Akts (vgl. Bd. 12, S. 142, und Bd. 13, S. 70; in der Übersetzung, S. 480 und S. 657).

[30] Marija Vasil’evnas «Нужно было дело делать» (Čechov 1974–1982, Bd. 13, S. 70; „Du hättest ein Werk schaffen müssen“, Čechov 2003, S. 657), das, wie erwähnt, in „Lešij“ von Serebrjakov gesprochen wird (vgl. ders., Bd. 12, S. 142; Übersetzung, S. 480), ist in „Djadja Vanja“ am Ende als Credo Serebrjakovs erkennbar, das Marija nur reproduzierte: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» (Bd. 13, S. 112; „man muß ein Werk schaffen, meine Herrschaften! Man muß ein Werk schaffen!“, Übersetzung, S. 708, vgl. schon in „Lešij“, Bd. 12, S. 198; Übersetzung, S. 551), sagt der Professor in einer der letzten Szenen.

[31] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 99).

[32] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 144 und Bd. 12, S. 153), Čechov (2003, S. 482 f. und 494). Beide Kontexte bleiben in „Djadja Vanja“ erhalten (vgl. Bd. 13, S. 73, und Bd. 13, S. 80; Übersetzung, S. 661 und 669).

[33] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 67 und Bd. 13, S. 91), Čechov (2003, S. 653 und 682).

Astrov in den letzten zehn Jahren „das spießige Leben, das verächtliche Leben“ das „Blut vergiftet“[34] hat. Vergiftung war in „Lešij“ allein in Vojnickijs *Ironie* angelegt.[35] In „Djadja Vanja“ wird sie ein Leitmotiv bei der Qualifizierung der dargestellten Welt. Die zehn Jahre, die Astrov zählt, als er die Veränderung der gesellschaftlichen Atmosphäre benennt[36], sind auch im außertextlichen Leben die Zeit, die zwischen der Abfassung von „Lešij“ und der von „Djadja Vanja“ liegt. Die ausgeweitete Motivverwendung ist bezeichnend.

In „Djadja Vanja“ bewegen sich in einer solch pathogenen Umgebung Figuren, die ihre charakterologische Eindeutigkeit verlieren. Man sieht dies z.B. an Chruščov. In „Lešij“ ist er noch Träger auktorialer ideologischer Positionen. In „Djadja Vanja“ übernimmt sein Nachfolger Astrov nicht nur Redetext der *Fedor*-Figur in „Lešij“[37], sondern auch einige von Fedors Charaktermerkmalen.[38] Astrov ist also nicht nur der Chruščov des „Lešij“, sondern in gewissem Umfang auch der dortige Fedor. Entsteht Komplexität hier teilweise aus der Synthese, so im Falle von Elena aus einer Doppelung. In „Lešij“ tritt Elena als resolute Person auf und handelt, in „Djadja Vanja“ bleibt ihr Wollen unklar und vage, was auch daran liegt, dass sie selbst sich eine zweite Modell-Identität zulegt. Ohne das laufend auf sie projizierte naheliegende Modell der „schönen Helena“ zu verwerfen, stilisiert sie sich wiederholt als Dulderin, als Märtyrerin[39]. In „Lešij“ äußerte sie sich hin und wieder lediglich unwillig über schwer zu ertragende Umstände. In „Djadja Vanja“ wird daraus ein aufgetragenes Eigenbild.

Die dramenpoetologisch interessanteste Entwicklung von „Lešij“ zu „Djadja Vanja“ betrifft das Phänomen des Subtextes, der erst in den späten Dramen Čechovs ausgebildet ist. Es ist aufschlussreich, zur Illustration Textstücke heranzuziehen, die in beiden Stücken mehr oder weniger identisch auftreten. Schauen wir uns zu diesem Zweck zuerst den ersten Akt in beiden Stücken an, in dem es, wie gesagt, noch zahlreiche textliche Verbindungen gibt. Es ist amüsant zu sehen, wie sich sogar aus einem unverändert übernommenen Redetext

---

[34] «[…] жизнь обивательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь […]» (Čechov 1974–1982, Bd. 13, S. 108; Čechov 2003, S. 704).

[35] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 153), Čechov (2003, S. 494).

[36] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 108).

[37] Vgl. in „Lešij“ den Dialog Fedor – Vojnickij in Akt II, Szene 7 (Bd. 12, S. 153 f.; Übersetzung, S. 494 f.). Dieser Dialog ist in „Djadja Vanja“ textnah erhalten (Bd. 13, S. 81; Übersetzung, S. 670 f.), Fedors Text aber spricht Astrov.

[38] So ist in „Djadja Vanja“ Astrov der Saufkumpan Vojnickijs, der in „Lešij“ Fedor ist. Hierauf zielt Elenas Frage an Vojnickij: In „Lešij“ betrifft sie Fedor („ist Fedor bei Ihnen?“, Bd. 12, S. 152; Übersetzung, S. 492 f.), in „Djadja Vanja“ aber Astrov („Wo ist der Doktor“, Bd. 13, S. 79 f.; Übersetzung, S. 669). An der Auskunft, dass Fedor bzw. Astrov bei Vojnickij übernachtet, erkennt Elena, dass beide Freunde gezecht haben (und noch zechen werden).

[39] Vgl. etwa ihre letzte Replik im I. Akt (Bd. 13, S. 74; Übersetzung, S. 662), die es in „Lešij“ noch nicht gab (Bd. 12, S. 145; Übersetzung, S. 484).

etwas dramenpoetisch vollkommen Neues ergeben kann. Die Ökonomie in der Weiterverwendung von Textmaterial mutet eigenartig an.

In „Lešij“ findet sich eine Beschreibung der waldpflegerischen Tätigkeit Chruščovs aus dem Munde Vojnickijs. Gemäß der Regieanweisung „Mit erhobener Stimme und gestikulierend, wie um Chruščov nachzuahmen“ spricht Vojnickij eine reichlich schwärmerische, idealistische Sentenz:

> *(Приподнятым тоном и жестикулируя, как бы подражая Хрущову)* Вы, о люди, истребляете леса, а они украшают землю, они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. Леса смягчают суровый климат. Где мягче климат [...] там мягче и нежнее человек. В странах, где климат мягок, люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства.
>
> Ihr, o Menschen, vernichtet die Wälder, sie aber zieren die Erde, sie lehren den Menschen, das Schöne zu begreifen, und flößen ihm eine erhabene Stimmung ein. Wälder mildern das raue Klima. Wo das Klima milder ist […] ist dort der Mensch auch sanfter und zärtlicher. In Ländern mit mildem Klima sind die Menschen schön, geschmeidig, leicht erregbar, ihre Rede ist elegant, ihre Bewegungen sind graziös. Bei ihnen blühen Wissenschaften und Künste, ihre Philosophie ist nicht düster, ihr Verhältnis zur Frau ist von elegantem Adel.[40]

Mit seiner laut Regieanweisung „gleichsam nachahmend“ zu sprechenden Replik *karikiert* Vojnickij Chruščovs Programm, d.h. er schlüpft in Chruščovs Rolle, scheint aber zu übertreiben. Die Authentizität des Wortlauts als Zitat der Rede(n) Chruščovs steht daher unbedingt in Zweifel. In „Djadja Vanja“ wird das gesamte Textstück nun von Sonja gesprochen und mit einer inquit-Formel („on govorit“, „er sagt“) eingeleitet, also ebenfalls explizit als Zitat der Reden des Waldschützers (jetzt heißt er Astrov) vorgetragen.[41] Obwohl Sonjas Replik natürlich frei ist von jeglichem karikierenden Spott, gerät die Authentizität ihrer Worte als Astrov-Zitat ebenfalls, indes aus einem anderen Grunde, in Zweifel: Wenn Sonja so schwärmerisch, so emotional sympathetisch über die segenbringende Qualität des Waldes spricht, wenn sie so euphorisch die Schönheit und Eleganz der Menschen preist, die in dem milden Klima leben, das der Wald hervorbringt, wenn sie ausruft, dass in solcher Umgebung nicht nur Wissenschaften und Künste blühen, sondern (welche Frau wünschte sich das nicht) das Verhältnis zu Frauen von elegantem Adel sei – dann legt sie (die in einem Monolog an anderer Stelle ihre Unattraktivität beklagt[42]) offenbar ihre heimlichen Sehnsüchte in den (angeblichen) Redetext Astrovs. Die Replik scheint mit Sonjas emotionalem Subtext aufgeladen zu sein. Wäre der „Lešij“ nicht überliefert, würde man selbstverständlich annehmen, die Replik sei gezielt auf den psychologischen Subtext Sonjas hin verfasst worden. Solch euphorische Worte (zumal mit

[40] Čechov (1974–1982, Bd. 12, S. 140) und Čechov (2003, S. 477 f.).

[41] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 72) und Čechov (2003, S. 659).

[42] Siehe ders., S. 85, und in der Übersetzung, S. 676.

der Aussicht, dass sich die Beziehungen zu den Frauen edler gestalten) hätte Čechov für Sonja neu schreiben müssen, wenn er sie nicht schon in Vojnickijs Redetext vorliegen gehabt hätte. Der allein durch einen Austausch der Sprecherangabe bewirkte Wechsel von einer (offenbar) karikierenden zu einer (offenbar) sympathetischen ‚Verfälschung‘ verweist auf einen grundlegenden Umbau des dramatischen Textes von der *Waldgeist*- zur *Wanja*-Fassung: In „Lešij“ liegen die Konflikte offen im Außen und werden im Dialog ausgetragen, in „Djadja Vanja“ öffnet sich der Blick in die (mutmaßliche) Psychologie der Figur (hier Sonja).

Auch Astrov bekommt einen Subtext in seine Rede eingezogen, und wiederum geschieht dies an einer markanten Stelle mit minimalen textlichen Veränderungen gegenüber dem von Chruščov geerbten Rollentext. Unmittelbar im Anschluss an die eben besprochene Passage (das Chruščov-‚Zitat‘ durch Vojnickij bzw. das Astrov-‚Zitat‘ durch Sonja) hebt Chruščov selbst zu einem längeren Plädoyer für den Schutz des Waldes an. Den Redetext übernimmt Astrov, Chruščovs Reinkarnation in „Djadja Vanja“, praktisch wortidentisch. In die Replik sind lediglich eine einzige, allerdings wichtige Regieanweisung und eine einzige kurze Anredeformel eingefügt: „Zu Elena Andreevna“ lautet die Regieanweisung, und „Nicht wahr, gnädige Frau?“ («Не правда ли, сударыня?») der neue, zusätzliche Text. Der folgende Teil der Replik Astrovs:

> Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, что мы не можем создать.
>
> Man muss ein Barbar ohne Sinn und Verstand sein, um diese Schönheit [die des Holzes, des Waldes also] zu verbrennen, um das zu vernichten, was wir selbst nicht schaffen können.[43]

der, wie gesagt, völlig unverändert aus „Lešij“ übernommen ist, bekommt damit einen Subtext, zu dem die (neu geschaffene) Adressierung mittels Regieanweisung und Anredeformel gleichsam ein Fenster öffnet. Astrovs Apotheose des Waldes kreist um den Begriff ‚Schönheit‘. Die Hinwendung zu Elena in dem Moment, in dem das Wort fallen wird, generiert eine subtextuelle Verknüpfung und profiliert die Spezifik von Astrovs Interesse an Elena. Astrovs Projektion auf Elena verrät sich als Funktion seiner Schwäche für die Schönheit des Waldes – oder auch umgekehrt: seine Bewunderung für den Wald als Sublimation einer Schwäche für die Schönheit der Frau. Gleichzeitig ergibt sich übrigens eine interessante Äquivalenz zu Vojnickij, denn dieselbe ‚Verschwendung‘ von Schönheit, die Astrov geißelt (‚Ihr verbrennt das Schöne im Ofen‘), macht Vojnickij Elena zum Vorwurf, die „ihre Jugend, Schönheit, Freiheit, ihren Glanz“ Serebrjakov geschenkt habe[44]. Die Avancen, die Astrov Elena macht, gründen

---

[43] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 72) und Čechov (2003, S. 660, bei Urban ist irrtümlich Text ausgelassen).

[44] «[…] отдала ему молодость, красоту, свободу, свой блеск», ders., S. 68, und Übersetzung, S. 654.

damit implizit und unausgesprochen auf demselben Gedanken, den Vojnickij explizit vorträgt.

Derselbe Effekt, der sich im vorigen Fall durch den Schritt vom aggressiven Spott Vojnickijs zur sympathetischen Idealisierung Sonjas kundtat, zeigt sich auch in der minimalen Abänderung der Chruščov- bzw. Astrov-Replik: Was in „Lešij“ ein ungebrochen präsentiertes ideologisches (hier ökologisches) Programm war, wird in „Djadja Vanja“ allein durch eine Adressierung eines Replikenteils in einem Moment, in dem ein bestimmtes Signalwort fällt, zu einer zumindest partiellen Offenlegung psychologischer Tiefen.

Wie oben ausgeführt, verlieren die Figuren in „Djadja Vanja“ die charakterologische Eindeutigkeit, die sie in „Lešij“ besaßen. Gleichzeitig kommt es, wie an den beiden aufgedeckten Subtexten zu sehen war, zum gegenläufigen Prozess: zur Entwicklung von charakterologischen *Projektionen*, die einzelne Figuren auf andere werfen, es kommt zu Ideal- oder Sehnsuchtsbildern. Hier liegt das thematische Zentrum des neuen Stückes „Djadja Vanja“. Es handelt von der Projektion von Glück und Lebenssinn in einen anderen Menschen. Zum Teil sind diese Projektionen während der Bühnenhandlung noch wirksam, zum (größeren) Teil sind sie in sich zusammengefallen und führen zu Konflikten, oder: sie werden durch neue Projektionen ersetzt. Čechov unternimmt es in diesem Stück, sowohl den psychologischen Mechanismus der Idealisierung als auch den der Verarbeitung verlorener, als falsch erkannter Idealisierungen darzustellen. Auszuführen wäre diese These an Sonja mit allem, was sie in Astrov hineinlegt, an Elena mit dem, was sie einst in Serebrjakov hineinlegte und nun in Astrov hineinlegt, an Astrov mit dem, was er in Elena hineinlegt, und nicht zuletzt an Vojnickij, dessen jahrelange Idealisierung des ehemaligen Schwagers Serebrjakov zusammengefallen ist. Die Idealisierung Serebrjakovs hält allein die ehemalige Schwiegermutter (Marija Vasil’evna) aufrecht.

Dieses neue Thema des „Djadja Vanja“ hat seinen Vorläufer in „Lešij“. Das dort entfaltete Thema der *aufgeklebten Etikette* und *Vorurteile* erfährt in „Djadja Vanja“ eine moderne Umgestaltung. An die Stelle des eigentlich banalen Typs von Projektionen – als Voreingenommenheit, als Etikett u.dgl. – tritt als ein subtilerer Typ die psychologisch motivierte Projektion. Das Drama dreht sich sozusagen um 180 Grad. Aus einem (ziemlich offenen, direkten) Plädoyer gegen die Klassifizierung, die Rubrizierung des Anderen wird ein psychologisches Spiel um halb-bewusste, nicht eingestandene, enttäuschte, aufgegebene und neu entworfene Bilder, um Projektionen des Anderen. Der erste, der an dieser Stelle zu nennen ist, ist natürlich Vojnickij, der in „Djadja Vanja“ zum Titelhelden wird. Bei ihm war das neue Thema des „Djadja Vanja“ in „Lešij“ bereits angelegt, wenn auch noch nicht so scharf und eindeutig realisiert. In „Djadja Vanja“ wird dies nachgeholt und anschließend auch auf die anderen Figuren übertragen.

In diesem Zusammenhang sei auf eine weitere minimale Textänderung hingewiesen, die subtextrelevant ist. Bald nach seinem ersten Auftritt im I. Akt formuliert Vojnickij im Dialog mit Astrov eine recht lange, spöttische Tirade über

seinen ehemaligen Schwager, Prof. Serebrjakov. Das Leben dieses „gelehrten Stockfischs“ (učenaja voblja, eigtl. ‚Plötze‘[45]), wie er sagt, stellt Vojnickij als unverdientes Glück dar, habe Serebrjakov doch noch nie einen eigenen Gedanken gehabt, sondern fünfundzwanzig Jahre lang nur längst Bekanntes und fremde Gedanken wiedergekaut. Über ein in „Djadja Vanja“ an dieser Stelle *angehängtes* Textstück wird noch zu sprechen sein. Hinzuweisen ist zuvor auf eine Relationierung der Replik zu zwei zusätzlich eingefügten Repliken Vojnickijs im vorausgehenden Text. Nur in „Djadja Vanja“ (nicht in „Lešij“) finden sich während des Gesprächs mit Astrov zwei quasi monologische, ganz für sich gesprochene, von expressiver Sprachfunktion bestimmte, versonnene Worte der Bewunderung für Elena:

> А как она хороша! Как хороша! Во всю свою жизнь не видел женщины красивее!
>
> Aber wie schön sie ist! Wie schön! In meinem ganzen Leben habe ich keine schönere Frau gesehen.[46]

Und nach einer eher belanglosen Replik Telegins erneut:

> Глаза... Чудная женщина!
>
> Die Augen… Eine wunderschöne Frau![47]

– wobei die Regieanweisung für Vojnickijs Artikulation „verträumt“ vorschreibt (*mečtatel'no*).

Im Lichte dieser, gleichsam spontan Wort gewordenen Gedanken Vojnickijs an Elena wird der psychologische Subtext der oben erwähnten, im Text bald folgenden Invektive gegen Serebrjakov klarer. Hinter der abschätzigen moralischen Bewertung eines schäbigen Verhaltens des ehemaligen Schwagers steht die eigene Lebensbilanz Vojnickijs, die sich in Serebrjakov ihre negative Projektionsfläche sucht. Der Vojnickij des „Lešij“ fühlte sich in erster Linie betrogen um die Arbeit, die er für den auch von ihm einst bewunderten Serebrjakov aufopferungsvoll erbracht hat. Der Vojnickij des „Djadja Vanja“ hasst Serebrjakov in erster Linie für das vergötternde[48] Bild, das er (er selbst) sich von ihm machte, für die seinerzeit auch deshalb nicht getroffenen *eigenen* Lebensentscheidungen, für das *eigene* Versäumnis, Elena nicht geheiratet zu haben. Aufschlussreich sind die in „Djadja Vanja“ an die eben besprochene Replik neu angefügten letzten Sätze:

> И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он *занимал чужое место*. А посмотри: шагает, как полубог!
>
> Und was für eine Überheblichkeit! Was für Prätentionen! Jetzt ist er emeritiert, und keine Menschenseele kennt ihn, er ist völlig unbekannt; das heißt, 25 Jahre

[45] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 67), und Čechov (2003, S. 653).

[46] Ders. S. 66, und Übersetzung, S. 652.

[47] Ders., S. 66 f., und Übersetzung, S. 652.

[48] Siehe im folgenden Zitat Vojnickijs spöttischen Ausdruck „Halbgott“ (*polubog*).

> hat er *einen fremden Platz* eingenommen. Aber schau ihn dir an: er stolziert wie ein Halbgott![49]

Der Spott über Serebrjakovs Wiederkauen *fremder Gedanken*[50] wird hier ergänzt durch den Vorwurf, einen *fremden Platz* eingenommen zu haben. Das eine ist eine offen ausgesprochene und direkt adressierte Kritik, das andere verweist (zusätzlich) indirekt auf den Sprecher, ist die Wortwerdung eines verdeckten Subtextes. Deutlich erkennbar wird dieser neue Inhalt der Kritik auch an einem anderen Detail. Der Vojnickij des „Lešij“ hatte empört die – für ihn unberechtigte – *Berühmtheit* Serebrjakovs gegeißelt (woraufhin ihm Orlovskij *Neid* unterstellt und Vojnickij dieses Gefühl auch offen eingesteht):

> […] ровно двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какой успех! Какая известность! За что? Почему? По какому праву?
>
> […] genau fünfundzwanzig Jahre lang drischt er leeres Stroh. Und dabei was für ein Erfolg! Was für ein Ruhm! Wofür? Warum! Mit welchem Recht?[51]

Der Vorwurf, zu Unrecht berühmt zu sein, wird, wie das Zitat zuvor ausweist, in „Djadja Vanja“ gegen die genau *entgegengesetzte* Feststellung ausgewechselt, dass den Professor nach seiner Emeritierung „keine Menschenseele kennt“, dass er „völlig unbekannt“ ist. Eine solche komplette Umkehrung einer Aussage ins Gegenteil kommt in der Textbearbeitung von „Lešij“ zu „Djadja Vanja“ kein zweites Mal vor. Sein Befund zu Serebrjakov „keiner kennt ihn“ ist mit Vojnickijs Klage über seine eigenen versäumten Möglichkeiten zu verknüpfen:

> Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел… Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский…
>
> Mein Leben ist verpfuscht! Ich habe Talent, bin klug, kühn… Wenn ich normal gelebt hätte, aus mir hätte ein Schopenhauer werden können, ein Dostojevskij…[52]

Diese Aussage Vojnickijs gibt es mitsamt dem näheren dialogischen Kontext bereits in „Lešij“[53]. In „Djadja Vanja“ aber tritt sie in Korrespondenz zu der (neu eingefügten) Aussage über Serebrjakovs Unbekanntheit. Die Rolle, die Serebrjakov psychologisch für Vojnickij spielt, hat sich grundlegend geändert. In „Lešij“ – hier geht es um die ungerechte Verteilung von Glück – ist der beneidete Professor zu Unrecht berühmt, während Vojnickij trotz seines Talents nicht berühmt geworden ist. In „Djadja Vanja“ dagegen ist Serebrjakov Vojnickijs Bild für sein eigenes verfehltes Ich. Hier geht es um eine Lebensbilanz. Vojnickijs Verdikt über Serebrjakov, er habe „einen fremden Platz eingenommen“, ist ein Urteil über den (falschen) Platz, den er selbst im Leben eingenommen hat.

---

[49] Čechov (1974–1982, Bd. 13, S. 67; vgl. dagegen Bd. 12, S. 130) und Čechov (2003, S. 653f.; vgl. dagegen 465).

[50] Bd. 12, S. 130, und Bd. 13, S. 67, sowie in der Übersetzung, S. 465 und S. 653.

[51] Bd. 12, S. 130, und Übersetzung, S. 465.

[52] Bd. 13, S. 102, und Übersetzung, S. 696.

[53] Bd. 12, S. 176, und Übersetzung. S. 523.

Daher ist zu konstatieren: Die Gewehrschüsse Vojnickijs – in „Lešij“ erschießt sich der Held, in „Djadja Vanja“ zielt er auf Serebrjakov (verfehlt ihn aber) – richten sich im alten wie im neuen Stück paradoxerweise nicht auf das jeweilige wirkliche Objekt des Hasses. Wenn sie von „Lešij“ zu „Djadja Vanja“ nun die Richtung wechseln, bleibt es bei dieser Verkehrung. Die Aggression gegen Serebrjakov wendet der Vojnickij des „Lešij“ im Selbstmord gegen sich, die Aggression, die der Vojnickij des „Djadja Vanja“ mit dem Schuss auf den Professor gegen diesen richtet, ist hingegen Autoaggression. Denn wie die Anwürfe gegen den Professor subtextuell gegen sich selbst gerichtet waren, so ist der Schuss auf ihn die Verlängerung des Subtextes ins Außen, geht der Schuss auf den Professor also nun subtextuell gegen den Schützen selbst.

Das Čechovsche Thema des nicht-gelebten Lebens gewinnt erst mit der Aktivierung derartiger Subtext-Strukturen, wie sie in der Umarbeitung des „Lešij“ zu „Djadja Vanja“ gleichsam im Moment ihrer Genese beobachtbar sind, auch psychologische Glaubwürdigkeit.

Textologisch betrachtet hinterlässt diese Umarbeitung einen sonderbaren Eindruck. Ist der interpretierende Literaturwissenschaftler, der sich allein „Djadja Vanja“ vornimmt, von der künstlerischen Notwendigkeit von Text, Motivstruktur, Komposition usw. überzeugt und tut alles, diese aufzuzeigen, so muss der Textologe, der den „Lešij“ daneben legt, den Verdacht partieller Zufälligkeit bekommen. Bei aller sichtbaren Verschiebung in Thematik und Poetik verblüfft die Inertie des Textes. „Djadja Vanja“ schleppt dies und jenes mit und bleibt somit in gewissem Umfange abhängig von der Vorlage.

Literaturverzeichnis

Berdnikov, Georgij Petrovič (1981): Чехов – драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П Чехова. 3. изд., дораб. и доп. М.

Čechov, Anton P. (1974–1982): Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. АН СССР; Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. М.

Čechov, Anton (2003): Gesammelte Stücke. Hrsg., übers. und kommentiert von Peter Urban. Zürich.

Deppermann, Maria (1986): „Zarte Anspielungen auf ziemlich starke Stücke“. Psychologische Motivierung und dramentechnische Innovation in Čechovs „Onkel Vanja“. In: Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg. 96–111.

Pitcher, Harvey (1973): The Chekhov play. A New Interpretation. London (Nachdruck 1985). *Darin:* A Study in Evolution. From *The Wood Demon* to *Uncle Vanya* (Kapitel 3, S. 69–112).

Rainer Grübel (Oldenburg)

Čechovs „Möwe“ („Čajka“, 1896/1901) – die undechiffrierbare Chiffre. Abwehr des impressionistischen und naturalistischen Theaters und Neubegründung der Komik im lyrisch-epischen Drama

[…] вопреки всем правилам драматического искусства.[1]
[…] gegen alle Regeln der dramatischen Kunst.

1. Das Durchfallen der Erstaufführung durch Missverstehen der Komik und das Scheitern der zweiten Aufführung an der Chiffre „Möwe“ („Čajka“)

Но соколом летать, ты, Чайка, не берись.[2]
Als Adler fliegen, Möwe, du, versuch' es nicht.

Die Uraufführung von Anton Čechovs Theaterstück „Die Möwe“ („Čajka“) am 17. Oktober 1896 im Petersburger Alexandrinischen Theater, der wichtigsten hauptstädtischen Bühne mit dem Namen von Aleksandra Petrovna, der Frau von Zar Nikolaj I., mündete in einen an diesem Spielort und in Russland wohl überhaupt ungekannten Skandal. Ab dem dritten Akt zischten die Zuschauer. Der Autor, der wiederholt Proben besucht hatte, verließ die Loge des Theaterkenners und Dramenschreibers Suvorin und verzog sich in die Garderobe der Schauspielerin Elizaveta Ivanovna Levkeeva (1851–1904), für welche die Erstaufführung als Benefiz- und Jubiläums-Vorstellung[3] veranstaltet wurde. Dann verbarg er sich in den Kulissen. Nach Vorstellungsende floh er aus dem Theater, flüchtete am nächsten Tag gar auf sein Landhaus in Melichovo[4] und teilte seinem Verleger und Freund Suvorin den Entschluss mit, nie wieder ein Drama zu schreiben.[5] Zwar wurde das Stück nach dieser ersten Aufführung ungeachtet zahlreicher

---

[1] Čechov im Brief an Suvorin am 21. November 1895; aus Čechovs Werken wird zitiert nach der dreißigbändigen kritischen Ausgabe (Čechov 1972–1990) unter Angabe des Bandes und der Seite, aus den Briefbänden durch den Zusatz P vor der Bandabgabe. Hier P. 6, S. 100.

[2] Ieronim Dobryj (1896).

[3] Gefeiert wurde das Jubiläum der zwanzigjähren Schauspieltätigkeit von Elizaveta Ivanovna Levkeeva.

[4] An Nemirovič-Dančenko schrieb er am 20. November 1896 aus Melichovo: „[…] und ich bin – nach den Gesetzen der Physik – aus Petersburg weggeflogen wie eine Bombe.“ («[…] и я – по законам физики – вылетел из Петербурга, как бомба», P. 6, S. 231).

[5] Beifall erhielt nur die bekannte Schauspielerin Komissarževskaja. Vgl. Čitau (1926). Čechov hatte zwar das Vorlesen des Stücks vor den Schauspielern abgesagt, war aber vom 12.–16. Oktober 1896 auf drei Proben zugegen.

Verrisse in der Presse vom Publikum weniger ablehnend aufgenommen,[6] doch setzte der Intendant es, obschon oder gerade weil die bedeutende Schauspielerin Vera Komissarževskaja die Rolle der Nina Zarečnaja „wie ihr eigenes Leben“[7] spielte, bereits nach der fünften Aufführung vom Programm ab.

Gut zwei Jahre später führte am 17. Dezember 1898 im Moskauer Künstler-Theater der nächste Anlauf[8], das Stück in einer der beiden russischen Hauptstädte zu inszenieren, unter der Regie seiner theaterkundigen Gründer Vladimir Nemirovič-Dančenko (1858–1943) und Konstantin Stanislavskij (1863–1938), der zugleich den Schriftsteller Trigorin spielte, aus Sicht des Autors zu einem neuen Fiasko.[9] Und dies, obgleich Čechovs spätere Frau[10], die begabte Schauspielerin Ol’ga Knipper, die Rolle der Arkadina und der am Moskauer Theaterhimmel aufgehende Star Vsevolod Mejerchol’d, bald selbst führender russischer Theaterregisseur, die des Treplev übernommen hatten.[11] Anders als der Verfasser hielten Publikum, Theaterleitung und Schauspieler im Einklang mit den Kritikern diese Inszenierung für einen Riesenerfolg, sahen und sehen Theater- sowie Literaturwissenschaftler sie nicht selten noch immer für beispielhaft an.[12]

---

[6] Die zweite Aufführung der „Čajka“ fand am 2. November statt. Das Stück lief mit einigen Kürzungen und von Suvorin sowie Karpov veränderten Bühnenanweisungen. Am 22. Oktober schrieb Čechov an Suvorin: „Mit Ihren Verbesserungen bin ich einverstanden – und danke 1000 mal“ («С Вашими поправками я согласен – и благодарю 1000 раз», – писал Чехов Суворину 22 октября.» P. 6, S. 201).

[7] Vera Komissarževskaja scheint in der Rolle der Nina ihr eigenes Geschick erkannt zu haben: «“[...] я жила душою Чайки [...] Чайка моя любимая. Быть Чайкой – мне радость“, – говорила сама Комиссаржевская» (Alkonost 1911, S. 95). Über den Erfolg der zweiten Aufführung berichtete Vera Komissarževskaja Čechov in ihrem Brief vom 21. Oktober 1896 (Sobolev 1930, S. 45). Die Korrespondentin wendete dabei Čechovs Verfahren der Verschränkung von Literatur und Leben auf den Verfasser selbst an und forderte ihn mit der Variante eines Satzes Ninas aus dem 4. Akt («[…] когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.», Bd. 13, S. 58) auf: «Думайте же о своем призвании и не бойтесь жизни!»

[8] Eine weitere Aufführung hatte bereits 1896 im Theater N.N. Solovcovs in Kiev stattgefunden. Dort hatte der Kritiker die Szene im vierten Akt mit dem Lottospiel moniert: Der Zuschauer warte auf den Fortgang der Handlung, während ihm die *dramatis personae* fortdauernd beim Gesellschaftsspiel und dann beim Teetrinken gezeigt würden (so im „Kievljanin“, 14.11.1896; vgl. dazu Zvinjackovskij 2001). Zwischen der Petersburger und der Moskauer Inszenierung lagen Gorjačeva (2001) zufolge außer der Kiever Inszenierung noch weitere in der Provinz (u.a. in Jaroslavl’).

[9] Im Brief vom 19. Januar 1899 an die Schauspielerin Komissarževskaja, die in der Erstinszenierung Nina gespielt hatte, zeigt er auch nach der achten Aufführung keinen Enthusiasmus über die Moskauer Inszenierung (P. 8, S. 27 f.).

[10] Die beiden lernten sich während der Proben zur „Möwe“ und „Zar Fedor Ioannovič“ (9., 11. und 14. September 1898) kennen.

[11] 1899 hat der Autor selbst das Stück den Schauspielern vorgelesen.

[12] Papernyj (1980). Im Jahr 2001 veranstaltete der Regisseur Andrej Žoldak im Moskauer „Theater der Nationen“ sogar den musealen „Versuch einer Aneignung des Stücks ‚Die

Am 17. Dezember 1898 kabelte das Theater an den Verfasser: „Der Erfolg ist kolossal. […] Wir alle sind verrückt vor Glück“[13]. Der hatte es wohlweislich vorgezogen, während der Premiere aus Gesundheitsgründen in Jalta zu bleiben.[14]

Die Petersburger Uraufführung ist, so schrieb ihr Regisseur Evtichij Karpov (1857–1926), durchweg jener Publikums-Einstellung auf Komik zum Opfer gefallen, die gewiss auch das am selben Tag von Elizaveta Levkeeva zu spielende Vaudeville „Ein glücklicher Tag“ (Sčastlivyj den‘“) speiste.[15] Die Zuschauer erwarteten von Beginn an Situations- und Charakterkomik, lachten an Stellen, die der spezifischen Sinn- und Bauform der čechovschen Komödie gemäß keinen Grund zur Heiterkeit bieten, und verkannten die sublime Komik anderer. Čechov selbst sah den Grund in der misslungen Aufführung: „[…] durch das abstoßende Spiel war das Stück überhaupt nicht zu erkennen“[16], schrieb er über eine Probe am 22. Oktober an Suvorin. Beträchtlich schwerer als diese Missverständnisse von Regie, Schauspielern und Publikum wog das Misslingen der Moskauer Inszenierung,[17] da hier die damals führenden russischen Regisseure am Werk waren. Und so legte gerade sie mit ihrem von vielen bis auf den heutigen Tag als Erfolg gepriesenen Fehlschlag den unerhörten Innovationsschub dieses Stücks bloß.

Der erste, der die Innovationskraft dieses Dramas erkannte, war der Jurist, Memoirenschreiber[18] und Literaturkritiker Aleksandr Fedorovič Koni (1844–1927), seit 1909 Ehrenmitglied der Russischen Akademie der Wissenschaften. Mit ihm korrespondierte Čechov ein Jahrzehnt lang von 1891 bis 1901. Schon am 7. November 1896 schrieb er an den Autor:

> «Чайка» – произведение, выходящее из ряда по своему замыслу, по новизне мыслей, по вдумчивой наблюдательности над житейскими положениями. Это сама жизнь на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, – жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, – жизнь, до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей пред тобой беседе.[19]

Möwe‘ durch Stanislavskijs System“ («Опыт освоения пьесы "Чайка" системой Станиславского»). http://www.freestage.ru/past.php?id=8; 12.2.2011).

13 «Успех колоссальный. […] Мы все сумасшедшие от счастья» (P. 7, S. 689).

14 Er wohnte jedoch den Proben am 9. und 11. September 1898 bei.

15 Es handelt sich um N.Ja. Solov’evs (1845–1898) Drama „Sčastlivyj den’“ (1877), in dem Elizaveta Ivanovna Levkeeva die Rolle der Sandyreva spielte. Karpov (1909) war selbst Autor von 20 Stücken, z.T. volkstümlicher Art.

16 «[…] сквозь отвратительную игру совсем не было видно пеьсы» (P 6, S. 202).

17 Die zweite große Inszenierung hatte noch im Jahr 1896 in Kiev Premiere.

18 Vgl. Koni (1989).

19 Bd. 12–13, S. 373, P 6, S. 547. Eine zweite positive Stellungnahme enthält der in der *Petersburger Zeitung* (*Петербургская газета*, 1896, Nr. 290) gedruckte Leserbrief der

> Die „Möwe“ ist ein Werk, das durch seinen Grundgedanken, die Neuheit der Ideen, die nachdenkliche Beobachtungsgabe gegenüber Lebenslagen aus der Reihe fällt. Dies ist das Leben selbst auf der Bühne in seinen tragischen Verwicklungen, seiner schönrednerischen Gedankenlosigkeit und seinen schweigenden Leiden, ist das Leben des Alltags, allen zugänglich und von fast niemandem verstanden, in seiner inneren grausamen Ironie, ist das Leben, so sehr zugänglich und uns so nah, dass wir mitunter vergessen, dass wir im Theater sitzen und fähig sind, selbst teilzunehmen an dem vor uns stattfindenden Gespräch.

Zwei Wochen nach der Erstaufführung erfasst dieses scharfsichtige Urteil die Fundierung des Dramas statt in der Intrige oder in den Charakteren in der Kommunikation der *dramatis personae*, zumal im „Gespräch“ («беседа»). Vor allem aber stellt der Theaterliebhaber das Vermögen des Zuschauers heraus, sich an der vor ihm geführten Kommunikation zu beteiligen sowie seine Neigung, dieses Vermögen zu verkennen. Und Koni kennzeichnet als weitere innovative Leistungen die Nähe der Lebenslagen der Protagonisten zum russischen Alltag der Zeit sowie die neue Komik des Stücks, die er in ihrer Besonderheit „grausamer Ironie“ («жестокая ирония») auf den Punkt bringt.

In der Tat ist „Die Möwe“ weder Intrigen-, und das heißt Handlungs-, noch Charakter-Stück, sondern Kommunikations-Stück *par excellence*. Die Eigenart von Čechovs Dramen als „Situationsstücken“ hat Herta Schmid bereits in ihrer Dissertation von 1968[20] an „Ivanov“ (1887) und „Kirschgarten“ (Višnevyj sad, 1904) sowie in ihrem Aufsatz in *Poetica* von 1972[21] an den „Drei Schwestern“ (Tri sestry, 1901) herausgeschält.[22] Hier nun soll die Kommunikationssituation[23] als Spezifikum des čechovschen Situations-Stücks erfasst und am Beispiel der Komödie „Die Möwe“ entfaltet werden.

Die dritte, die Moskauer Inszenierung, stieg auf zum Muster von Konstantin Stanislavskijs berühmt-berüchtigtem atmosphärisch-impressionistischem Schauspielstil, der maximalen Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle durch „emotionales Gedächtnis“. Sie zielte vor allem auf die Erzeugung einer einheit-

---

Schriftstellerin Lidija Alekseevna Avilova (1864–1943; seit 1892 Briefpartnerin Čechovs): „Man sagt, die ‚Möwe‘ sei kein Stück. Schauen Sie in diesem Fall auf die Bühne, auf das ‚Nicht-Stück‘! [...] Vielleicht werden wir nach solchen ‚Nicht-Stücken‘ um uns herum dasjenige sehen, was wir früher nicht gesehen haben, hören, was wir früher nicht gehört haben. Und echte Stücke wird es noch viele geben, sehr viele.“ («Говорят, что „Чайка“ не пьеса. В таком случае посмотрите на сцене „не пьесу“! [...] Может быть, после таких „не пьес“ мы и вокруг себя увидим то, чего не видели раньше, услышим то, чего не услышали. А настоящих пьес будет еще много, очень много».) (In: A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov. S. 668).

[20] Schmid (1973).

[21] Schmid (1976).

[22] Schmid hebt (1976, S. 196–200) ausdrücklich auf die „kommunikative Strukturierung des Situationsfeldes“ sowie auf die „Kommunikationssituation“ ab.

[23] Auf die Bedeutung der Kommunikation als Thema in Čechovs Werk haben auch Endrikevič (1993), Jędrzejkiewicz (1995, 2000) und Stepanov (2005b) hingewiesen.

lichen Stimmung.[24] Und sie bescherte dem Künstlertheater das Emblem der Möwe auf dem Vorhang. Das irreführende Totem schloss Zusammenspiel und Stilideal der Schauspielertruppe des Meininger Hoftheaters mit Spitzenkräften wie Karl Devrient und Ludwig Dessoir, Josef Kainz, Adele Sandrock, Björn Björnson und Albert Bassermann kurz mit dem Naturalismus von André Antoines (1858–1943) Pariser *Théâtre Libre*,[25] um wie sie letztlich nur wieder eine höhere Stufe der Illusionsbühne zu besteigen.

Die naturalistische Deformation von Čechovs Stück ist im Jahr 1936, also drei Jahrzehnte später, von Nemirovič-Dančenko eingeräumt worden – leider ohne Folge für die Aufführungspraxis:[26]

> […] еще очень веялось натурализмом чистой воды […] спичка, зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр., и пр. без конца.[27]
>
> […] da waberte noch Naturalismus reinen Wassers, […] das Streichholz, die im Dunkeln angezündete Zigarette, die Puderdose in der Tasche der Arkadina, Sorins Plaid, der Kamm, Manschettenknöpfe, Händewaschen, schluckweises Wasser-Trinken usf. usf. ohne Ende.

Berüchtigt ist das von Stanislavskij zu Beginn des Stücks hinzuerfundene Quaken von Fröschen, Bellen von Hunden, der Ruf eines Wachtelkönigs, das Singen eines betrunkenen Spaziergängers, das Schlagen der fernen Kirchenglocke, Medvedenkos Rauchen und Mašas Nüsse-Knabbern.[28] Von ihnen findet sich in

---

[24] Und so lobte der Rezensent der *Moskauer Nachrichten (Moskovskie vedomosti*, 20. 12.1898; vgl. Čechov, Bd. 13, 380) denn auch, es sei der Theaterleitung gelungen, „jene poetisch-traurige Stimmung auf die Bühne zu bringen, mit der das Stück von A.P. Čechov gesättigt ist" («тем поэтично-скорбным настроением, каким пропитана „Чайка"»). Nur waren diese Stimmungen Stanislavskijs Beitrag zum Stück.

[25] Jean-Pierre Sarrazac und Philippe Marcerou (1999) sind der Auffassung, Antoine habe das Regie-Theater erfunden. Der Regisseur hat bezeichnenderweise nie ein Stück von Čechov inszeniert. Die französische Bühnenrezeption scheint erst im Ersten Weltkrieg in Gang gekommen zu sein. Die deutsche Erstaufführung der „Möwe" fand dagegen bereits 1902 in Breslau statt.

[26] Der Verfasser hat im März 1971 eine solche museale Darbietung der „Čajka" im Moskauer Künstlertheater gesehen.

[27] Nemirovič-Dančenko (1938, S. 133). Čechov (Bd. 13, S. 384 f.).

[28] Vgl. Čajka v postanovke Moskovskogo chudožestvennogo teatra, S. 121. War Čechov bei Proben zugegen, hat er die in den Bühnenanweisungen festgelegten Details von Utensilien, Geräuschen, Gesten und Bewegungen der *dramatis personae* mit Nachdruck verteidigt und sich gegen ihr Ignorieren oder ihre „Ergänzung" heftig zur Wehr gesetzt. So trat er dem Regietheaters bereits im Augenblick seiner Entstehung als dessen erklärter Gegner entgegen. Mejerchol'd (1976, S. 22 f.), der hohe Achtung vor Čechovs dramaturgischem Wissen hatte und ihn um Rat bei seiner schauspielerischen Darstellung der Figur des Johannes in Hauptmanns „Einsamen Menschen" gefragt hatte, schrieb 1899 an Čechov, er selbst trete bei der Inszenierung des „Djadja Vanja" in der Zusammenarbeit mit Stanislavskij als „Literator-Regisseur" auf, der „für die Interessen des Autors auf der Wacht steht", während sein Kooperationspart-

Čechovs Bühnenanweisungen keine Spur. Mejerchol'd hat die Unzufriedenheit des Dramenschreibers mit diesen „Ergänzungen“ seines Stücks durch den Regisseur dokumentiert. Am 11. September 1898 notierte er nach der Probe der „Čajka“, bei der Čechov zugegen war, in sein Notizbuch:

> Чехов возражал против того, чтобы за сценой квакали лягушки, трещали стрекозы. – Зачем это? – недовольным голосом спрашивает Антон Павлович. – Реально, – отвечает актер. – Реально, – повторяет А.П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит. – Сцена – искусство. У Крамского есть одна жанровая картинка, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нос и вставить живой? Нос реальный, а картина-то испорчена.[29]
>
> Čechov erhob Einwände dagegen, dass hinter der Bühne Frösche quakten, Grillen zirpten. „Wozu das?“ fragte Anton Pavlovič mit unzufriedener Stimme. „Es ist real“ antwortet ein Schauspieler. „Real“ wiederholt Čechov, nachdem er aufgelacht hatte, und sagt nach kurzer Pause: „Die Bühne ist Kunst. Bei Kramskoj gibt es ein Genre-Bild, in dem Gesichter wunderbar dargestellt sind. Was wäre, wenn man bei einem der Gesichter die Nase herausschnitte und durch eine lebendige ersetzte? Die Nase wäre real, doch das Bild verdorben.“

Auch trachtete man, die Spielzeit auf der Bühne durch starkes Retardieren der Zeit der gespielten Handlung anzupassen. Ziel war es, den Unterschied zwischen Bühnen- und Handlungswirklichkeit aufzuheben, indes das Stück selbst geradezu gegenläufig die unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben und die Gefährdung des Lebens durch Theater, Musik und Literatur vor Augen und Ohren führt.[30]

Es war der russische Kritiker Aleksandr Rejngol'dt (1856–1902), der in seiner Besprechung der Petersburger Inszenierung von „Onkel Vanja“ („Djadja Vanja“) im Jahr 1900 just am Beispiel der Münchner Inszenierung von Ibsens „Gespenstern“[31] die traditionellen Parameter von Intrige und Fabel von der Hand wies und als Mixtur aus dramatischen mit abgeschmackt-komischen Momenten verwarf. Indes hob er seinerseits präzise ab auf die Konstruktion jener impressi-

---

ner als „Schauspieler-Regisseur mit großer Phantasie und einigen Schroffheiten in den Aufführungen“ agiere. Er selbst handelte demnach im Interesse des Stücks, Stanislavskij im Interesse des Theaters.

[29] Mejerchold'd (1913, S. 120). Das Nasen-Beispiel alludiert natürlich auch an Gogol's berühmte Erzählung „Nos“ („Die Nase“), in der sich die Nase der Hauptfigur selbstständig macht und durch Petersburg spaziert.

[30] Das Leben lieferte Čechov Teile des künstlerischen Sujets, da Lidija Stachieva Mizinova sich zunächst in ihn verliebt hatte, dann sich aber dem verheirateten Schriftsteller Potapenko zuwandte. Gegenläufig wirkte die Kunst zurück ins Leben, als er 1892 die Darstellerin der Irina Arkadina, Ol'ga Knipper, heiratete.

[31] Es handelt sich um Eugen Kilians Inszenierung der „Gespenster“ am Münchener Residenztheater, Premiere am 4. Juni 1910.

onistischen Stimmung[32], die auch in Stanislavskijs Čechov-Inszenierungen die Wirkung der Kommunikations-Diagnosen dieser Stücke zerstörte und Čechovs entschiedenen Einspruch hervorgerufen hatte:

> Суть драмы в том напряженном душевном состоянии, с каким вы, зритель, следите за развитием диалогов, прислушиваетесь к речам действующих лиц; драматизм в настроении, разлитом в атмосфере пьесы, которая и должна заражать зрителя, драматический интерес – в художественной полноте жизни на сцене, а последняя достигается реализмом движений, манер, языка и мимики действующих лиц, всею интимною картиной их «нутра», intérieur, по выражению французов, т.е. всеми теми индивидуальными штрихами, которые могут уловить только большой художник и большой артист.[33]

> Das Wesen des Dramas liegt in dem angespannten seelischen Zustand, in dem Sie, die Zuschauer, der Entwicklung der Dialoge folgen, in dem Sie sich in die Reden der handelnden Personen einhören; die Dramatik liegt in der Stimmung, die in der Atmosphäre des Stücks eingefangen ist, die auch die Zuschauer anstecken soll, das dramatische Interesse in der künstlerischen Fülle des Lebens, der Lebensart, der Verhaltensformen, der Sprache und der Mimik der handelnden Personen, des ganzen intimen Bildes ihres Inneren, gemäß dem Ausdruck der Franzosen: des intérieur, d.h. in all denjenigen individuellen Zügen, die nur ein großer Künstler und ein großer Schauspieler einfangen kann.

Die Reduktion der Handlung, die Relativierung der Charaktere und die Konzentration auf die Rede, den Gesprächsduktus sowie das mimische Verhalten sind erfasst, doch durch ihre Unterwerfung unter das Erzeugen einer einheitlichen Stimmung ihres diagnostischen Wertes weitgehend beraubt. Die Verschieden-Gestimmtheit der Figuren im Stück ist der Illusion sozialer Gefühls-Harmonie auf der Bühne geopfert. So wurde auch Čechovs sprichwörtliche Technik des Nicht-Zu-Ende-Sprechens («недосказанность»[34]), die doch auch ein Nicht-Zu-Ende-Sprechen-*Lassen* ist, gründlich missverstanden. Sogar die Einsicht in die von den Gesprächssituationen gestiftete neuartige Erzeugung von Komik im Theater blieb so versagt.

---

[32] Diese Einstellung auf die vereinheitlichende Stimmung prägt auch noch die Charakteristik der Dramatik Čechovs im Sowjet-Enzyklopädie-Artikel von Papernyj (1973, S. 141): „Die allgemeine lyr.[ische] Atmosphäre vereinigt jedoch die scheinbar uneinheitlichen Helden" («Однако общая лирич.[еская] атмосфера объединяет казалось бы разрозненных героев.»)

[33] Rejngol'dt (1900). A. von Reinholdt war Verfasser der „Geschichte der russischen Litteratur von ihrem Anfang bis auf die neuste Zeit", die 1886 in Friedrichs Leipziger Reihe „Geschichte der Weltlitteratur in Einzeldarstellungen" erschienen ist. Das Konzept der „Ansteckung" («заражение») hat er Tolstojs Ästhetik entlehnt. Vgl. Tolstoj (1898; zuvor von November 1897 bis Februar 1898 in den Heften der Zeitschrift *Voprosy filosofii i psichologii* erschienen).

[34] Mejerchol'd (1968, S. 120); vgl. deutsch: Mejerchol'd (1992).

2. (Be-)Deutungen der Chiffre „Möwe“ vor dem Hintergrund von Ibsens „Wildente“ („Vildanden“, 1884): Abwehr impressionistisch-naturalistischer Dramatik

Я — Чайка... Нет, не то.[35]
Ich bin die Möwe... Nein, das ist es nicht.

Am 14. September 1896 begutachtete das Petersburger Theater-Literatur-Komitee[36], das mit dem Dramenautor Aleksej Potechin, dem Übersetzer und Literator Petr Vejnberg sowie dem Literarhistoriker Il’ja Šljapkin durchaus kompetent besetzt war, die Qualität der „Möwe“ und fällte das bemerkenswerte Urteil:

> Написанная, конечно, совершенно литературно, как произведение такого писателя, как г. Чехов, заключая в себе несколько действующих лиц, нарисованных с тонким юмором (напирмер, учитель Медведенко, помещик Сорин, управляющий Шамраев), и несколько сцен, проникнутых истинным драматизмом, комедия эта страдает и существенными недостатками. Уже «символизм», вернее «ибсенизм» (в этом случае даже слишком близкий, если припоминать «Дикую утку» Ибсена), проходящий красной нитью через пьесу, действует неприятно, – тем более, что здесь в нем не было никакой надобности (разве тольло, чтобы показать, что Треплев, при своем декадентстве в литературе, пристрастен и к символизму), – и не будь этой Чайки, комедия от этого нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает.[37]

> Die als Werk eines solchen Schriftstellers wie Čechov selbstverständlich völlig literarisch geschriebene Komödie schließt einige handelnde Personen ein, die mit feinem Humor gezeichnet sind (zum Beispiel den Lehrer Medvedenko, den Gutsbesitzer Sorin, den Verwalter Šamraev), sowie einige Szenen, die von echter Dramatik durchdrungen sind, und leidet doch unter wesentlichen Mängeln. Bereits der „Symbolismus“, richtiger „Ibsenismus“ (in diesem Fall sogar ein allzu naher, wenn man an Ibsens „Wildente“ erinnert), der sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück zieht, wirkt unangenehm, um so mehr als es für ihn keinerlei Notwendigkeit gibt (es sei denn, um zu zeigen, dass Treplev sich bei all seiner Dekadenz in der Literatur zum Symbolismus hingezogen fühlt), und wenn es diese Möwe nicht gäbe, würde sich die Komödie überhaupt nicht ändern und verlöre weder an ihrem Wesen noch in ihren Einzelheiten, während sie durch sie ausschließlich an Wert einbüßt.

---

[35] Nina Zarečnaja. In: Čechov (Bd. 13, S. 13, vgl. dort auch S. 58).

[36] Das Teatral’no-literaturyj komitet war ein Organ der Direktion des russischen Kaiserlichen Theaters; es bestand von 1855–1917 und hatte die eingereichten oder zur Vorführung vorgesehenen Stücke zu begutachten.

[37] Čajka v postanovke Moskovskogo chudožestvennogo teatra. S. 12 f.; Čechov (P 6, S. 505). Vgl. die gegenteilige Auffassung von Natal’ja Dali (2010): „In keinem zuvor geschriebenen Stück (‚Platonov‘, ‚Ivanov‘, ‚Der Waldschrat‘) hat ein Bildmotiv – der Titel – eine solche aktive (wenn auch verborgene) bestimmende Rolle gespielt.“ («Ни в одной написанной ранее пьесе („Безотцовщина“, „Иванов“, „Леший“) образный мотив – заглавие не играл такой активной (хотя и скрытой) определяющей роли.»).

Diese Kritik an Čechovs Stück ist auf der Höhe der Zeit, kennt sie doch die damals einflussreiche Dramatik von Ibsens Theaterwerk.[38] Sie verkennt indes die gravierenden Unterschiede, die Čechovs Dramaturgie durch ihre Fokussierung auf Gesprächs-Situationen und die Reduktion von Handlung, Charakterbild und Ideologie von der des Norwegers abheben.[39] Auf sie aber kommt es gerade an.

Die sich nun möglicherweise stellende Frage, ob Čechov zu dieser Zeit das Werk Ibsens bereits kannte, wenngleich die große, vierbändige russische Ausgabe erst 1909 erscheinen sollte[40], ist eindeutig zu bejahen, da Čechov in einem Brief an seinen Verleger und Mäzen Suvorin vom 5. Januar 1895 Ibsens Stück „Klein Eyolf" („Lille Eyolf", 1894, russ. „Malen'kij Ėiol'f", hier aber mit dem Titel „Ioil' mladšij", P 4, S. 9) nennt und sogar nachfragt, ob man es nicht (wohl aus dem Französischen) ins Russische übersetzen solle. Die 1896–1897 erscheinende sechsbändige Werkausgabe Ibsens mit einer Einleitung von Aleksandr Veselovskij[41] war jedenfalls in seinen Händen. Das Erscheinen der ersten russischen Ibsen-Biographie im Jahr 1896 aus der Feder von Nikolaj Minskij[42] sowie des „Ibsen" überschriebenen Aufsatzes von Zinaida Vengerova im selben Heft 10 der Zeitschrift *Obrazovanie*[43] geben allen Grund, mit den zitierten Juroren auch beim russischen Publikum die Bekanntschaft mit dem Werk des norwegischen Schriftstellers vorauszusetzen. Am 7. November 1903 kündigte Čechov im Brief an A.L. Višnevskij seinen Besuch von Ibsens Stück „Stützen der Gesellschaft" („Samfundets støtter" – „Stolpy obščestva", 1877) an mit der Bemerkung: „Sie wissen, dass Ibsen mein Lieblingsschriftsteller ist".[44] Doch

[38] Vgl. Dubnova (2007), Levitan (2007), Papernyj (2007), Cheauré (2009).

[39] Čechov nahm 1901 an der Premiere der „Wildente" im Moskauer Künstlertheater Teil und schrieb im Anschluss, das Stück „erwies sich auf der Bühne des Künst[ler]theaters nicht am rechten Ort. Müde, uninteressant und schwach." («[…] на сцене Художеств<енного> театра оказалась не ко двору. Вяло, неинтересно и слабо», Bd. 10, S. 84). Vgl. Mejerchol'ds (1968, S. 120; 1992, S. 120) Einsicht von 1908 in die Absage, die Čechovs Komödie an das naturalistische Theater richtet. Allerdings führt er weiterhin (Mejerchol'd 1968, S. 122; 1992, S. 123) das Geheimnis der Čechovschen Stücke auf ihre „Stimmung" («настроение») zurück, die er indes im „Rhythmus seiner Sprache" («в ритме его языка») begründet sah. Im Brief an Čechov vom 8. Mai 1904 hatte er bereits die Unabhängigkeit Čechovs von westlichen Theaterautoren betont und für sie Anlass gesehen, Čechovs Dramen zu studieren: „Im Drama hat der Westen Grund, bei Ihnen zu lernen" («В драме Западу придется учиться у Вас» (Mejechol'd 1976, S. 45).

[40] Ibsen (1909).

[41] Ibsen (1896–1897).

[42] Minskij (1896).

[43] Vengerova (1896).

[44] «Вы знаете, Ибсен мой любимый писатель» (Pis'ma Bd. 11, 299. Dem steht gegenüber, dass er Ibsens Stück „Gespenster" im Brief an seine Frau vom 18.3.1904 „Schund" («пьеса дрянная»; Bd. 8, S. 251) nennt.

bezweifelte er, wie das Schreiben an seine Frau vom 22. Dezember 1902 belegt[45], das Gelingen dieser Inszenierung gerade im Moskauer Künstler-Theater.

Zu den vielen Zuschauern, die den Beitrag der „Möwe" zur Geschichte des Welttheaters nicht erkannten und das Stück für ein Imitat der „Wildente" hielten, zählt auch Lev Tolstoj. Im Februar 1897 äußerte er sich demgemäß gegenüber Suvorin: Die „Möwe" sei „Unsinn, der nichts taugt", sie sei geschrieben, „wie Ibsen schreibt."[46] Dem Stückeschreiber selbst soll er anvertraut haben:

> Shakespeares Stücke sind bereits schrecklich, doch Ihre sind noch schlimmer… Wohin gelangt man mit Ihren Helden? Vom Sofa zur Speisekammer und von der Speisekammer wieder zurück zum Sofa.[47]

Es war Vsevolod Mejerchol'd, der vier Jahre nach dem Tod Čechovs der Neigung Stanislavskijs zur vermeintlichen Naturtreue abgeschworen und einem neuen Theater der (künstlerischen) Bedingtheit das Wort geredet hat[48].

Das Ziel dieses Beitrags ist diesen Urteilen des Theater-Literatur-Komitees und Tolstojs genau entgegengesetzt: Es gilt zu zeigen, dass Čechov die Schreibweise Ibsens keineswegs nachahmte, also keine russische „Wildente" vorlegte, sondern geradezu ihr Gegen-Stück. Sein Drama weist die hybride Mischung aus Naturalismus und Symbolismus im Drama des Norwegers ebenso ab wie die damals gängige impressionistische Bühnenpraxis. Gleichwohl hat sich die Überzeugung von der Analogie der „Möwe" und der „Wildente" in der russischen Literatur und ihrer Wissenschaft festgesetzt. Noch 1930 bestätigt Liana Bljumfel'd (1906–1963), die für ausländische Literatur verantwortliche Redakteurin der „Literaturnaja ėnciklopedija", im Artikel „Ibsen" den Einfluss des Norwegers auf das naturalistische, symbolistische und impressionistische Drama und insbesondere auf Čechov: „[…] die Symbolisierung der Möwe bei Čechov erinnert an die *Wildente* I[bsens]."[49]

„Čajka", der russische Ausdruck für „Möwe", ist, anders als die Tiernamen „Taube" («голубь»), „Nachtigall" («соловей») oder „Adler" («орёл»), in der russischen Kultur kein prominentes symbolträchtiges Wort. In gängigen mythologischen Enzyklopädien und Symbol-Wörterbüchern findet es sich nicht.[50] Der

---

[45] P 11, S. 98.

[46] «[...] о *Чайке* Чехова сказал, что это вздор, ничего не стоящий, что она написана, как Ибсен пишет.» (Suvorin 1999, S. 281).

[47] Gusev (1960, S. 340).

[48] Mejerchol'd (1968, S. 118–120.)

[49] « [...] символизация чайки у Чехова напоминает „Дикую утку" И[бсена].» (Bljumfel'd 1930, S. 399).

[50] Tokarev (1980); Meletinskij (1990). Dagegen führt das Internetwörterbuch „Simvoly i znaki" ohne Quellenangabe folgende Bedeutungen für *чайка* auf: „Symbol einer sich sehnenden Frau. Nach der Legende verwandelte sich die Frau nach dem Tod ihres Mannes in eine Möwe." («Символ тоскующей женщины. По легенде, женщина превратилась в чайку после смерти своего мужа.»). Und sie ist weiter „ein Symbol mütterlicher Klage über

Name wird etymologisch auf den Ruf des Vogels zurückgeführt,[51] ein Umstand, der allenfalls einer onomatopoetisch-ikonischen Deutung des Namens Vorschub leistet. Im Unterschied dazu eignet der „Wildente“ („Vildanden“) in Ibsens gleichnamigem Stück durch ihre Opposition zur Hausente der Symbolwert der Freiheit. Ihn zum Verzicht auf die Lebenslüge aus ethischen Gründen zu beseitigen, fordert des Vaters Freund Werle Hedvig durch Tötung der Ente auf. Hedvig opfert jedoch anstelle der Ente sich selbst. Dem ibsenschen Selbstopfer steht bei Čechov das Fremdopfer gegenüber. Treplev tötet (zunächst) das Tier.

Gegen den Hintergrund dieser schicksalhaften Symbolfunktion in den Parallelwelten von Natur und Kunst in Ibsens Stück gewinnt der Ausdruck „Möwe“ in Čechovs Komödie den Status einer unauslotbaren Chiffre.[52] Das Wort „Möwe“ begegnet in Čechovs Vierakter nicht weniger als vierundzwanzig Mal: einmal als Titel, einmal im ersten, elffach im zweiten Akt, vier Mal im dritten und neunfach im vierten Akt. Bereits diese Häufigkeit und der durch die Frequenzwechsel erzeugte Rhythmus der Folge selten – oft, selten – oft entziehen dem Argument der Petersburger Theater-Kommission, der Ausdruck sei im Stück „ganz überflüssig“, Überzeugungskraft. In der Tat weisen die Hauptpersonen des Stücks, Nina Zarečnaja und Konstatin Treplev, Irina Arkadina und Boris Trigorin, die je stets wie die Figuren in Schnitzlers „Reigen“, jeweils einer anderen in Liebe zugewandt sind, dem Ausdruck „Möwe“ verschiedene Bedeutungen und sogar in ihren eigenen aufeinander folgenden Rede- und Deutungs-Akten unterschiedlichen Sinn zu. Ja, sie widersprechen sich selbst ausdrücklich mit Blick auf Sinn und Wert des Wortes. Ist es Übertreibung, im Spiel der Folge dieser Umdeutungs- und Umwertungsakte den gegen jede symbolische Eindeutigkeit und Einwertigkeit in Ibsens Stück gewandten Kern von Čechovs Komödie zu sehen?[53]

---

den Tod ihrer Kinder“ («Символ материнского плача по своим детям». http://allsymbols.ru/fauna/chajka.html; 15.5.2010).

[51] Vasmer (1958, S. 299).

[52] Wie Čechov selbst den Ausdruck „Čajka“ voll Ironie gegen andere Namen abwägen (und verwerfen) konnte, zeigt eine Briefstelle seiner Korrespondenz mit Suvorin vom 5. Februar 1893, in der er die Bezeichnung für eine gemeinsam geplante Zeitschrift gegenüber Alternativen erwog und verwarf: «Между прочим, мне кажется, что название „Чайка“ не годится. Блеск, Поле, Молния, Сундук, Штопор, Панталоны... это не годится. Назовем так: Зима. Можно и Лето. Можно Месяц. А не назвать ли просто Двенадцать?» („Übrigens scheint mir, dass die Bezeichnung ‚Möwe‘ nicht taugt. Glanz, Feld. Blitz, Truhe, Korken, Hosen… das taugt nicht. Nennen wir sie [gemeint ist die Zeitschrift] so: Winter. Möglich ist auch Sommer. Möglich ist Monat. Soll man sie nicht einfach Die Zwölf nennen?“ P 5, S. 163). Vgl. auch zu weiteren Titeln Kovelev (2005).

[53] Der russische Literaturwissenschaftler A.P. Skaftymov (1972, S. 430) hat festgestellt, es gäbe in Čechovs Dramen keine Schuldigen und somit auch keine Gegner und keinen Kampf.

Der Ausdruck „Möwe“ erweist sich, anders als die Sekundärliteratur meist behauptet, nicht als stabiles Symbol[54], das einem konkreten Zeichenträger stetig eine einzige abstrakte Bedeutung zuweist, sondern als semantisch verschlüsselte Chiffre, die kontextabhängige unterschiedliche Deutungen und Wertungen herausfordert und der in diesem Stück bei jedem Auftreten auch in der Tat eine je eigene, von der jeweiligen Situation ihres Auftretens geprägte Bedeutung zugeschrieben wird.[55] Zwar weniger prägnant als die Negation von Ibsens Vogel-Symbol und doch erwähnenswert sind weitere negative intertextuelle Bezüge zu Edgar Allan Poe's „Raben“ („The Raven“), Baudelaires „Albatros“ sowie den Schwänen in Wagners „Lohengrin“ und Čajkovskijs „Schwanensee“ („Lebedinnoe ozero“). Sie alle bilden Mosaiksteine des negierten Hintergrunds anthropomorpher symbolischer Vogelwelt und damit der semantischen und axischen Inbesitznahme von Natur, gegen deren Missbrauch als Sache Čechov wenig später im ersten ökologischen Drama, „Onkel Vanja“,[56] Einspruch erheben wird.

Die Benennungen, Deutungen und Wertungen des Vogelköpers sind in Čechovs Komödie lesbar als Anhäufung von Namen und Begriffen, von Metaphern und Metonymien, von Interpretationen und Fehldeutungen, von Auf- und Abwertungen ein und derselben Erscheinung im Prozess menschlicher Kommunikation.[57] Auch der Zuschauer wird hinein gelockt in diesen Wald der An- und Vermutungen, der An- und Ausdeutungen, der Neu- und Reinterpretationen, der E- und Devaluationen des Zeichenträgers «чайка». Und wenn er begriffen hat, dass er den Verführungen dieses Angebots verfallen ist, wenn er am Schluss endlich erkennt, dass es keine gültige Bedeutung, keinen festen Wert jenes Dings ‚Möwe‘ gibt, das im Stück vom lebenden Vogel zum toten Tier und

---

54 So noch der Kommentar in der russischen Čechov-Werkausgabe (Bd. 13, S. 358): „‚Čajka‘ ist ein ‚befremdliches‘ Stück, erfüllt von Bildsymbolik“ («„Чайка“ – странная пьеса, полная образной символики […]»). Bogdanova (2001) erhebt die Symbolstruktur der Möwe im gleichnamigen Stück und macht keinen anderen als Treplev als Träger der Komik dingfest. Lisker (2010) assoziiert die Möwe dagegen mit dem keltischen Meeresgott „Lir“, von dem der Vogel den Menschen göttliche Botschaften überbringt.

55 Der Regisseur Viktor Gul'čenko (2001) identifiziert die Möwe zwar mit sieben Protagonisten des Stücks – Nina, Arkadina, Treptlev, Trigorin, Maša, Dorn und Sorin (er zögert, auch das ausgestopfte Tierpräparat hinzuzunehmen) – und erkennt so die Differenzierung der Chiffre. Er sucht ihr aber wieder einen einheitlichen Sinn zuzusprechen: das unerfüllte „Wollen“ («хотение»). Gleichwohl bemerkt er zu Recht, der Ort der Möwe bleibe im Stück letztlich leer.

56 Vgl. zur ökologischen Stoßrichtung des Dramas „Onkel Vanja“ Deppermann (2003, S. 53 und S. 61) sowie Gusichina (2005, S. 187–204).

57 Aleksandr Čudakov (2003, S. 42) hat in seiner bemerkenswerten Deutung der „Möwe“ auf die Funktion der Details hingewiesen, „das Leben in seiner Ganzheit, in dem freien Nebeneinander von Hohem und Niedrigem, von Zufälligem und Notwendigem darzustellen“. Čudakov (2003, S. 35) betont zurecht, Čechovs Texte präge nicht *Ereignis*losigkeit, sondern *Ergebnis*losigkeit der erzählten oder auf die Bühne gebrachten Geschehnisse.

schließlich zum ausgestopften Vogelpräparat mutiert, mag er lachen über seine eigene Verführbarkeit und gerade so den Gattungsbegriff der Komödie erfüllen.

Bereits die erste Verwendung des Ausdrucks «чайка» im Stück ist weder eindeutig noch einwertig. Nina, deren Nachname Zarečnaja ihr einen Ort *jenseits des Flusses* zuweist, vergleicht sich mit dem Gewässervogel: „Und mich zieht es hierher zum See *wie* eine Möwe... mein Herz ist voll von Ihnen."[58] Es ist die Transgredienz des Übertritts (hier vom Festland zum Wasser), die dem Ausdruck von Beginn an innewohnt. Axisch ist dieser von Nina ersehnte Flug in die Freiheit diesseits des Sees der gefährdenden Flucht in die künstlerische Bohème der Menschen aus Sicht ihrer Eltern auf der anderen Seite des Gewässers gegenübergestellt. Und ihre Sorge ist nicht leichter Hand als unbegründet von der Hand zu weisen, zieht man Ninas weiteres Schicksal in Betracht.

Zweites und drittes Auftreten des Ausdrucks „Möwe" fallen schon in den Sekundärtext der Bühnenanweisung des zweiten Aktes. Sie verwandeln den Träger des Klassennamens „Möwe" aus dem lebenden Tier des ersten Aktes bereits in ein totes Objekt, in *nature morte* im ganz wörtlichen Sinne. Es ist nun Teil eines Artefaktes:

> ТРЕПЛЕВ (*входит без шляпы, с ружьем и с убитою чайкой*). Вы одни здесь?
> НИНА. Одна.
> *Треплев кладет у ее ног чайку*.[59]
>
> TREPLEV (*tritt auf ohne Hut, mit einem Gewehr und einer erschossenen Möwe*). Sie sind allein hier?
> NINA Allein.
> *Treplev legt ihr die Möwe zu Füßen*.

Dieser gestische Akt bleibt wie Nina so auch dem Zuschauer zunächst unbegreiflich. Im anschließenden Gespräch beantwortet Treplev Ninas Frage nach dem Sinn dieser herausfordernden Handlung durch seine prophetische Selbstidentifikation mit der Möwe. Die „Niedertracht" («подлость»[60]) des sinnlosen Tötens dieses Tiers werde er bald an sich selbst üben. Nur wird diese Handlung, wenn er sie an sich selbst vollzieht, unausweichlich Sinn und Wert seiner zunächst wohl als Warnung zu verstehenden Geste gegenüber Nina und damit auch die zu Beginn gegebene Semantik und Axiomatik des Ausdrucks „Möwe" völlig tilgen.

Nina gibt Treplev zu verstehen, dass sie den gestischen Akt als unangenehme Irritation erlebt und die in ihr gelegene und auf ihre Bitte hin von Treplev durch verbale Auslegung ausdrücklich gemachte Bedeutung nicht begreift. Die

---

[58] «А меня тянет сюда к озеру, *как* чайку... мое сердце полно вами» (Bd. 13, S. 10. Meine Hervorhebung, R.G.).

[59] Ders., S. 10.

[60] Ders., S. 27.

Asymmetrie der Beziehung zwischen beiden findet ihren Niederschlag in der unterschiedlichen Deutung und Wertung der Chiffre „Möwe“:

> НИНА. В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладет чайку на скамью*.) Я слишком проста, чтобы понимать вас.[61]

> NINA. In letzter Zeit sind Sie so reizbar geworden, drücken alles unverständlich aus, durch irgendwelche Symbole. Und diese Möwe da ist offensichtlich auch so ein Symbol, doch, verzeihen Sie, ich verstehe das nicht… *(Legt die Möwe auf die Bank.)* Ich bin zu einfach, um Sie zu verstehen.

«Раздражение» ist der russische Ausdruck für die Irritation, die den Menschen oder eines seiner Organe aus dem Zustand der Ruhe, des (auch inneren) Gleichgewichts reißt.[62]

Treplev bindet die Bedeutung der Chiffre dagegen kontextuell an das Durchfallen seines Einakters vor dem familiären Publikum. Dieser Deutungsakt verdichtet aber auch den Umstand in das Kennwort, dass Nina statt seiner den Konkurrenten und Liebhaber der Mutter, Trigorin, vorzieht.

Die lange Folge der Umdeutungen und Umwertungen der Chiffre „Möwe“ ist hier aus Umfangsgründen nicht im Einzelnen zu entfalten. Soviel ist unverzichtbar: Trigorin nimmt zum Schluss des zweiten Aktes das Wort zum Kern eines Sujets für einen Prosatext, der wie die Möwe so auch Nina in ein Artefakt verwandelt[63]. Am Beginn des dritten Aktes[64] wird das Wort „Möwe“ dann in Trigorins und Ninas Mund – ohne dass sie es wissen – zum Orakel, das sowohl vorausdeutet auf Ninas Hingabe an ihn als auch auf seinen schnöden Bruch mit ihr, als sie ihm ein Kind gebiert.

Zu Beginn des vierten Aktes[65] führt Treplev den Ausdruck „Möwe“ zwei Jahre später als Eigenname an, den sich Nina in ihren Briefen zugelegt hat. Er nennt auch im intertextuellen Verweis die Parallele des alten Müllers in Puškins „Rusalka“, der sich „Rabe“ («ворон») zu nennen pflegte.[66] Der Klassenname

---

[61] Ders., S. 27. Mrosik (1967), Murjanov (1974) und Holland (1982) betrachten die Ausdrücke „Čajka“ eher als herkömmliche Symbole.

[62] Die Stammform „drag“ statt russ. „dorog“ (lieb, wert, teuer) weist auf ihre Herkunft aus dem Südslavischen hin; in der Tat ist das Wort bereits seit dem 10. Jahrhundert in der kirchenslavischen Schriftsprache belegt (Slovar’ russkogo jazyka XI-XVII, S. 189).

[63] Bd. 13, S. 31.

[64] Ders., S. 34.

[65] Ders., S. 50.

[66] Vgl. Puškins „Rusalka“ (IV, Vers 33): „Greis, ich bin ein hiesiger Rabe“ («Старик. Я здешний ворон») und ein zweites Mal (VI, Vers 51): „Greis, was bin ich für ein Müller, sagt man dir, / Ich bin ein Rabe und kein Müller.“ («Старик. Какой я мельник, говорят тебе, / Я ворон, а не мельник») (Puškin 1948, 205f.). Während bei Puškin also die wahre Identität des Müllers seinem Zeugnis zufolge im Sinne romantischer Doppelgängerschaft die des Vogels ist, führt Čechov Nina weder als mexanthropisches Wesen ein, also als Mischform zwischen

des Vogels mausert sich im Munde Treplevs ebenso wie in der durch ihn referierten Schrift der Trägerin zum Eigennamen. Im weiteren Verlauf weist Šamraev Trigorin auf das Vogel-Präparat „Möwe“ hin, das gemäß Trigorins Auftrag von dem durch Treplev erschossenen Tier angefertigt wurde. Er belegt das Tier hier nicht nur mit dem Begriff „Balg“ («чучело»), sondern auch mit dem Ausdruck „Ding“ («вещь»[67]). Die Bezeichnung des Vogels als „Ding“ zeigt aufs Deutlichste das Zurückführen des Trägers der Chiffre auf sein materielles Dasein an und damit auch seine bedeutungs- und werthafte Entleerung. Die Möwe als Eigenname eines Menschen auf der einen und Ding auf der anderen Seite bilden die Extrempunkte auf der Skala der Wert- und Bedeutungszuschreibungen, die mit der Chiffre «чайка» hier verknüpft werden.

Die wichtigste Neu- und Umdeutung, Auf- und Abwertung des Kennwortes „Möwe“ vollzieht in diesem letzten Akt allerdings Nina, da sie sich selbst in kurzer Folge viermal mit dem Vogel identifiziert und diese Gleichung sogleich widerruft: „Ich bin eine Möwe… Nein, das stimmt nicht. Ich bin eine Schauspielerin.“[68] Hier sind es Bedeutung und Wert des Scheiterns respektive Erfolgs, die sie in die Gleichstellung mit dem Vogel legt und damit einen Kreis mit ihrer Selbstbezeichnung als „Möwe“ am Dramenbeginn zu schließen scheint. Auch dieser Anschein trügt, und es scheint auch nur, als sei es gerade diese definitive Bestätigung des eigenen Kairos als Schauspielerin, die im Gegenzug Treplevs Selbstzweifel in seinen Selbstmord münden lässt. Wenig später führt Šamraev Trigorin nämlich zum Schrank, auf dem der Tierbalg steht, und weist ihn im Zeigeakt auf die präparierte Möwe hin: „Da ist das Ding […]“[69]. Auch jetzt kann sich der Schriftsteller seines Auftrages nicht entsinnen: Mit Nina hat er ihn aus seiner Erinnerung getilgt. Just in diesem Moment verweigerter Anerkenntnis des eigenen Umgangs mit (dem Körper) der Möwe fällt der Schuss, durch den Treplev sich tötet. Der junge Autor entwertet das symbolische Opfer, die Möwen-Tötung des zweiten Aktes, am Schluss des vierten, da er sich selbst das Leben nimmt. Das Opfersymbol wird seiner Funktion und Geltung beraubt und endgültig zur Chiffre beliebiger Bedeutungs- und Wertzuschreibung verschoben. Das ist komisch nicht auf der Ebene der be- und verhandelten Dinge – es geht ja um den Tod eines Tieres und eines Menschen –, sondern allein in der Schicht ausgehandelter und just dadurch entleerbarer und hier auch entleerter Zeichen. Man ist versucht, gerade diese Chiffren-Praxis auch als innerstes Motiv für Tre-

---

Vogel und Mensch, noch als Doppelgängerfigur, sondern als Frau, die sich als Schauspielerin nicht mit der symbolischen Abwertung als Möwe abfinden will. Anders als Puškins Rusalka gehört Čechovs Möwe also nicht zum Motivkreis der Sirenen (vgl. zum Motiv der Sirenen Grübel 1995).

[67] Bd. 13, S. 45.

[68] «Я – чайка... Нет, не то. Я – актриса» (ders., S. 58).

[69] «Вот вещь […]» (ders., S. 60).

plevs Selbsttötung zu sehen:[70] Er ist ja Wortkünstler. Gegenläufig verfährt Ibsen in der „Wildente“: Das Fremdopfer ersetzt dort das Selbstopfer.[71]

Als Wortkünstler nimmt Treplev die Worte als Namen. Die Wortverwendung des Wortes «чайка» in der „Čajka“ und der zeichenhafte Umgang mit den von ihm bezeichneten Gegenständen entspricht dagegen einer Linguistik der Arbitrarität, das heisst des willkürlichen, durch Konvention zustandekommenden Bezuges zwischen Zeichenträger und Referent, wie sie Ferdinand de Saussure ein Jahrzehnt später in seinen Genfer Vorlesungen vorgestellt hat. Sie wurde nach einem weiteren Jahrzehnt in seinem „Cour de linguistique générale“ dokumentiert.[72] Der Konzeptualist Dmitrij Prigov hat sie neun Jahrzehnte später nicht zufällig am Namen «Чайка» entfaltet:

> Возьмем человека по фамилии Чайка – он может быть птицей, рыбой, соболем, куницей, может просто промельккивать, может ощущать мгновенную боль, может одеваться мехом и чешуей, а может поменять фамилию на Лау.[73]
>
> Nehmen wir einen Menschen mit dem Familiennamen „Möwe“ – er kann Vogel sein, Fisch, Zobel, Marder, kann einfach auftauchen, kann einen augenblicklichen Schmerz empfinden, kann sich in Pelz kleiden und in Schuppen, und kann auch den Familiennamen ändern in Lau.

Während die Beziehung des Kennwortes „Möwe“ zum Symbol der Wildente in Ibsens gleichnamigen Stück in Čechovs Komödie implizit bleibt, enthält das Stück neben der genannten Anspielung auf Puškins „Rusalka“ viele weitere ausdrückliche intertextuelle Bezüge. Ihnen allen, zumal dem Bezug auf Hamlet, kommt eine komische Note zu.[74] Der komischste Verweis aber gilt der Prosa Trigorins,[75] als deren Vorlage unschwer eine Passage aus Čechovs Erzählung

---

[70] Dies im Sinne jenes „Gesetzes der Serie“ von Paul Kammerer (1919), das ähnliche Ereignisse einem Kausalnexus unterwirft.

[71] Auch Kataev (1989) sieht einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Ibsenschen und der Čechovschen Verwendung der Ausdrücke „Wildente“ resp. „Möwe“, gründet sie jedoch auf einen Ibsenschen Allegorismus (die Entzweiung des Symbols in die domestizierte Ente als Zeichen von Hjalmars Selbstbetrug und die Wildente als Zeichen von Hedwigs Unglück) und eine Čechovsche Symbolik, bei der die Theater- und Literaturwissenschaft aber noch nicht ausgemacht habe, ob sie sich auf Ninas oder Treplevs Schicksal beziehe. Kataev deutet die Möwe bei Čechov als Symbol von unwiederbringlich vergangener Reinheit, Jugend, Frische, Liebe. Zudem symbolisiere sie all dieses bis zu ihrem Zusammenstoß mit dem rohen Leben. Zu Recht stellt er fest, die Möwe werfe Licht auf das Geschick aller Personen des Dramas, doch übersieht er den Erkenntniswert des lebendigen und toten Vogels, des ausgestopften Tiers und der vielfältigen, einander auch widersprechenden situativen Sinngebungen seines Namens.

[72] Saussure (1916).

[73] Prigov (2001, S. 242).

[74] Vgl. Volkov (1965).

[75] Bd. 13, S. 55.

„Der Wolf" („Volk" von 1886) erkennbar ist. Er steht exemplarisch für die Komik von Čechovs eigener Bedeutungsbildung:

> «Чайка»: У него *на плотине* блестит *горлышко разбитой бутылки* и чернеет тень от мельничного колеса.[76]
>
> «Волк»: *На плотине*, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее *блестело* звездой *горлышко от разбитой бутылки*.[77]
>
> „Die Möwe": Bei ihm am Wehr blinkt das Hälschen eines zerschlagenen Fläschchens auf und dunkelt der Schatten eines Mühlenrades.
>
> „Der Wolf": Am Wehr, das vom Mondlicht übergossen ist, war kein Fetzen Schatten; auf seiner Mitte blinkte wie ein Stern das Hälschen eines zerschlagenen Fläschchens auf.

Der Bühnenautor Čechov artikuliert so voll Selbstironie Zweifel am Prosaschriftsteller gleichen Namens.[78] Genau dies ist das Modell für die Neubegründung von Komik in der „Möwe".

3. Die Neubegründung des Komischen auf Freuds Typus des Selbstvergleichs

> […] много разговоов о литературе, мало действия, пять пудов любви.[79]
>
> […] viel Gespräche über Literatur, wenig Handlung, fünf Pfund Liebe.

In seiner Schrift „Der Witz und die Arten des Komischen" hat Siegmund Freud im Jahr 1905 auf der Grundlage der Bestimmung der Träger lachhafter Erscheinungen drei Typen der Erzeugung von Komik unterschieden. Die erste entsteht „durch einen Vergleich zwischen dem andern und dem Ich", die zweite „durch einen Vergleich ganz innerhalb des anderen" und die dritte „durch einen Vergleich ganz innerhalb des Ich."[80] Zur ersten gehöre das Komische der Bewegungen und der Formen. So verlachen Kinder das Gehverhalten behinderter Personen durch den Vergleich mit dem eigenen Habitus. Diesen Typ bietet Šamraevs Demonstration seiner Bildung im Sinnspruch „De gustibus aut bene, aut nihil"[81], den der Zuschauer mit seiner eigenen Kenntnis der Sprichwörter vergleicht und als missglückte Verquickung von „De gustibus non est disputandum" und „De mortuis nihil nisi bene" erkennt.

---

[76] Ebd.

[77] Bd. 5, S. 41

[78] Ein weiteres Beispiel ironischer Autointertextualität bildet die vorgelesene Lektüre Trigorins: „Wenn Du mein Leben brauchst, dann komm und nimm es dir" («Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее.», Bd. 13, S. 40); vgl. dazu in Čechovs „Nachbarn" („Sosedi", 1892): «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее.» (Bd. 8, S. 60).

[79] Čechov im Brief an Suvorin vom 21. Oktober 1895 (P 6, S. 85).

[80] Freud (1970, S. 210).

[81] Bd. 13, S. 12.

Die zweite Art gründet Freud auf Einfühlung, und er bestimmt sie näher als Situationskomik. Sie war in den Ausprägungen der Situations- und Charakterkomödie die dominante Art des Komischen im Theater der Čechov-Zeit. Und sie prägte auch Nikolaj Solov'evs Vaudeville „Ein glücklicher Tag", das am Tag der Uraufführung im Anschluss an die „Čajka" in Petersburg gespielt wurde. In Čechovs „Čajka" sind das Schnarchen Sorins im zweiten Akt sowie die Situation vor dem Kuss Treplevs und Ninas im ersten Akt von dieser Art – Treplev sucht Intimität mit Nina, Nina trachtet sie zu vermeiden und lässt so eine einheitliche Stimmung erst gar nicht aufkommen.

Die dritte Art des Komischen entsteht durch Erwartungstäuschung. Als Beispiel führt Freud Mark Twain an, der seinen Stammbaum bis auf einen Gefährten des Kolumbus zurückgeführt habe.

> Nachdem uns aber der Charakter dieses Ahnen geschildert wurde, dessen ganzes Gepäck aus mehreren Wäschestücken besteht, von denen jedes eine andere Marke trägt; können wir nicht anders als auf Kosten der ersparten Pietät lachen, in welche wir uns zu Beginn der Familiengeschichte dachten.[82]

Die Enttäuschung der Erwartung, hier werde in der Tradition der Genealogie von einer großen Persönlichkeit erzählt, löst durch ihre Enttäuschung das Lachen des Lesers über sich selbst aus, genauer: über seine Selbsttäuschung.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine weitere Mängelrüge der oben bereits zitierten Theater-Kommission an Čechovs Stück, die auf die Charaktere und die problematische Erzeugung von Komik in Čechovs Stück gemünzt ist:

> Далее, нельзя не указать на неясность характеристики одних действующих лиц (например, Константина Треплева, который представляется зрителю отчасти комиком, отчасти возбуждающим, или по крайне мере долженствовать возбудить, по мысли автора, серьезное и участливое отношение к нему), бледность характеристики других (например, Аркадиной и Тригорина), избитость третьих (напр. Дорна) и.т.д.; сюда же относятся и подробности в характеристиках совершенно лишние и долженствующие производить действие противоположное тому, какое, очевидно, имел в виду автор: таково нюхание табаку и питье водки Машей.
>
> Ferner kann man nicht umhin, auf die Unklarheit der Charakterisierung einzelner handelnder Personen hinzuweisen (zum Beispiel Konstantin Treplevs, der dem Zuschauer teils als Komiker präsentiert wird, teils als jemand, der eine ernste und teilnehmende Haltung ihm gegenüber hervorruft oder dem Denken des Autors gemäß hervorrufen soll), die Blässe der Charakterisierung anderer (zum Beispiel Arkadinas und Trigorins), die Abgedroschenheit dritter (z.B. Dorns) usw.; hierauf beziehen sich auch völlig überflüssige Einzelheiten in den Charakteristiken, die ganz überflüssig sind und eine Wirkung erzeugen müssen, die der völlig entgegengesetzt ist, welche der Autor offensichtlich im Blick hatte: so das Tabak-Schnupfen und das Wodka-Trinken von Maša.

[82] Freud (1970, S. 214).

Diese Stellungnahme enthält erneut manche feine Beobachtung und geht doch in den daraus abgeleiteten Deutungen und Wertungen fehl. In der Tat sind die Verhaltensweisen und Aussagen über die *dramatis persona* Treplev inkonsistent, geradezu widersprüchlich, und der Zuschauer schwankt ihm gegenüber zwischen Mitgefühl und Überlegenheit. Doch spätestens der Selbstmord der Figur gebietet der Hybris des Publikums Einhalt, führt ihm vor Augen, dass es keinen Grund hat, sich über diesen Menschen zu erheben. Auch hier ist die Ent-Täuschung der Erwartung, der Schluss werde Treplev endgültig als komischen Menschen bloßstellen, ungeachtet des tödlichen Ausgangs bei Einsicht in die Selbsttäuschung, geeignet, im Betrachter Lachen auszulösen – Lachen über sich selbst.[83]

Voraussetzung für das Gelingen dieser Komik ist allerdings, dass er zwischen der *dramatis persona* und dem wirklichen Menschen einen Unterschied trifft. Der Zuschauer weiß ja, dass der durch eigene Hand fallende Treplev nach Schließen des Vorhangs in Gestalt des Schauspielers wieder auf der Bühne stehen wird, um den Beifall oder im argen Fall das Zischen entgegenzunehmen. Diese Desillusionierung wird auf der Bühne als erneut auf „Hamlet" anspielendes Theater im Theater vorgeführt: Treplevs Mutter begleitet den von Nina gesprochenen Monolog des symbolistischen Stücks durch unpassende Kommentare. Ihren Gipfelpunkt findet das Zerstören der theatralischen Illusion in dem Augenblick, da der Autor und Regisseur Treplev verzweifelt „Vorhang nieder" ruft, und der Zuschauer nicht weiß, welcher Vorhang niedergehen wird, der *auf* der Bühne oder der *vor* der Bühne:

> ТРЕПЛЕВ *(вспылив, громко)*. Пьеса кончена! Довольно! Занавес!
> АРКАДИНА. Что же ты сердишься?
> ТРЕПЛЕВ. Довольно! Занавес! Подавай занавес! *(Топнув ногой.)* Занавес![84]
>
> TREPLEV *(auffahrend, laut)*. Das Stück ist zu Ende! Es ist genug! Vorhang!
> ARKADINA. Was erzürnst du so?
> TREPLEV. Es ist genug! Vorhang! Lass den Vorhang nieder! *(Mit dem Fuß aufstampfend)* Vorhang!

---

[83] Auch dem deutschen Dichter Rilke ist die Komik der „Möwe" bei seiner verschollenen Übersetzung des Stücks nicht aufgegangen. Rilke kritisierte seinerseits die Inkongruenz zwischen der Komik des Beginns und der Tragik des Schlusses, die zur Kollision von komischen und tragischen Elementen führe: „Fasst man die handelnden Gestalten im Sinne der ersten Akte auf, nämlich komödienhaft, so sind sie unfähig, den IV. Akt zu betreten, andererseits glaube ich kaum, dass man mit einer ernsten Auffassung durch die zögernden Szenen jenes ersten Teils wird durchkommen können" (Rilke nach Asadowski 1986, S. 130).

[84] Bd. 13, S. 14.

4. Die Selbstverständigung des Wortes und die Intertextualität des Ausdrucks „Möwe" als Mittel zur nichtsymbolistischen Poetisierung des Dramas

> В театре мне так не везет, так не везет.
> […] и публике, и актерам нужен интеллигентный театр […].[85]
>
> Das Theater misslingt mir so sehr, misslingt mir so sehr.
> […] sowohl das Publikum als auch die Schauspieler brauchen ein intelligentes Theater.

Durch das dreimalige Aussprechen des Wortes «*за*навес» (Vorhang) profiliert der „Symbolist" Treplev in Čechovs Stück im Gleichklang mit Ninas Namen «*За*речная» die poetische Potenz, die im Verb «занавесить» („verhängen") beschlossen ist. Dies zeigt auch die Bühnenanweisung, die zu Beginn des ersten Aktes dem Zuschauer einen ihm nicht sichtbaren Raum zugleich visuell verbirgt und akustisch präsentiert:

> Auf der kleinen Bühne[86] sind hinter dem herabgelassenen Vorhang Jakob und andere Arbeiter; zu hören sind Husten und Klopfen.
>
> На эстраде за опущенным занавесом Яков и другие работники; слышатся кашель и стук.[87]

Erst als sich der Vorhang auf der Sekundärbühne hebt, wird der Blick auf den See freigegeben und der verborgene Ort akustischer Teichoskopie zum Schauplatz visueller theatralisch-illusionärer Präsenz.

Am Ende des dritten Aktes verweist die Bühnenanweisung erneut auf einen dem Zuschauer visuell verborgenen akustischen Raum „Lärm *hinter* der Bühne" («*За* сценой шум»), ehe das Fallen des Schleiers indiziert wird, diesmal des Bühnenvorhangs[88]: „Vorhang" («*Занавес*»). Am Schluss des vierten Aktes schreibt die Bühnenanweisung das Fallen des Schusses nicht *auf*, sondern *jenseits* («за») der Bühne, also nicht in einem illusionären, sondern in einem imaginären Raum vor:[89] „*Rechts hinter der Bühne fällt ein Schuss.*"[90] Dabei ist die Verschiebung des Todesschusses in Čechovs Dramen von der Bühne im „Waldschrat" („Lešij") über seine akustische Präsentation in der „Möwe" zur nur noch *sprachlichen* Vergegenwärtigung in „Onkel Vanja" („Djadja Vanja") bemerkenswert.

---

[85] Čechov im Brief an Nemirovič-Dančenko vom 21. Oktober 1898 aus Jalta (P 7, S. 380).

[86] „Ėstrada" bezeichnet im Unterschied zu „Scena" jene kleine Bühne *auf* der Bühne, auf der Treplevs Stück aufgeführt werden wird.

[87] Bd. 13, S. 5.

[88] Auch die anderen Akte enden nicht mit dem Fallen des Vorhangs. Hier ist wohl auch die folgende, gegen die klassizistische Regel der Zeiteinheit verstoßende Zeitpause von zwei Jahren Motiv für den Vorhang.

[89] Während der illusionäre Raum durch sinnliche Präsenz (z.B. bemalten Papiers) einen anderen Raum, z.B. einen See, vergegenwärtigt, wird der imaginäre Raum durch sprachliche (hier akustische) Zeichen nur in der Vorstellung evoziert.

[90] *«Направо за сценой выстрел.»* (Bd. 13, S. 60).

Dort vergegenwärtigt den Selbstmord des Protagonisten allein noch die sprachliche Mitteilung. Das traditionell hochdramatische Ereignis ‚Selbsttötung durch Erschießen' wird so zunehmend verborgen, indem es mehr und mehr seiner mittelbaren sinnlichen Präsenz beraubt wird. Es geht weniger um die auf der Bühne gezeigten Ereignisse selbst als um die Bedingungen ihres theatralischen Zeigens und – Verbergens.

Das Theater enthüllt, indem es verhüllt. Auf der Bühne gezeigte Dinge verlieren ihre unmittelbare Bedeutung und ihren unmittelbaren Wert, da sie zu Verweisstücken anderer Bedeutung und anderen Wertes werden. Und so ist das Apokalyptische in Treplevs Monodrama nur das Gegenstück jener Kalypse, die das Theater überhaupt erst ermöglicht. Wer indes, wie fast alle Protagonisten der „Čajka", das Theater fürs wahre Leben nimmt, hat sich den Einblick verstellt ins Theater des wahren Lebens.[91]

Čechovs Dramatik baut keine Brücke zum Symbolismus – das zeigt schon die Karikatur des der Dekadenz nahestehenden symbolistischen Stücks in Treplevs Einakter.[92] Der Sprachwitz weist vielmehr voraus auf die Sprachkunst der Hochmoderne, wie sie Chlebnikov, Majakovskij und Charms übten. So ist die Chiffre „Čajka" im gleichnamigen Stück auch zu beziehen auf die Verwendung des Worts „Möwe" in poetischen Zusammenhängen der früheren und zeitgenössischen russischen Literatur.

In der russischen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war der Ausdruck „Möwe" noch ganz vorwiegend Sachwort, das Realien im Umkreis von Meer, See oder Fluss bezeichnete. Er war also zunächst *kein* Element bildlicher Rede; dazu wurde er erst im Vorfeld der Entstehung des Dramas „Die Möwe". Als etwa dem Schiff von 15 m Länge, das Lomonosovs Vater nach amerikanischem Muster zum Fischfang hatte bauen lassen und das er selbst „Heiliger Erzengel Michael" («Святой Архангел Михаил») taufte, von den damit Umgehenden der Name „Möwe" beigelegt wurde,[93] griffen sie mit diesem Ersatzna-

---

91 So gibt sich die dreiundvierzigjährige Mutter Treplevs seinen Worten nach in seiner Abwesenheit als Dreiundzwanzigjährige aus.

92 Möglicherweise bezieht sich, wie der Regisseur A. Vil'kin (1988, S. 210) bemerkt hat, Treplevs Drama intertextuell auf Merežkovskijs Roman „Julian Apostata" („Smert' bogov. Julian Otstupnik" von 1895), in dem gleichfalls von der Weltseele und der ewigen Materie die Rede geht. Dies ließe sich zeigen am Unterschied zu Bloks Drama „Roza i krest'" („Rose und Kreuz"), das gegenläufig zu Čechovs Stücken die lebensweltliche Wirklichkeit des Bühnenautors nicht ironisiert, sondern semantisch und werthaft überhöht. Der Opfertod des Protagonisten Ritter Bertrand (neben dem auch der Sänger Gaëtan und der Graf Archimbaut für Blok stehen) symbolisiert die Einheit von Schönheit und Leid, von Rose und Kreuz, während der Tod Treplevs gerade der Nichtigkeit seiner „symbolischen" Akte entspricht. Golovačeva (2009) hat den Verweis der emphatischen Ausdrücke „schrecklich" («страшно») und „kalt" («холодно») in Treplevs Stück auf „Hanneles Himmelfahrt" von Gerhart Hauptmann nachgewiesen.

93 Lebedev (1990, S. 18 f.).

men nicht zu einer metaphorischen Bezeichnung, sondern nutzten eine zweite, recht seltene Bedeutung des Wortes: «чайка» war auch der Ausdruck für einen Einbaum.[94] Der Sohn, Michail Lomonosov, scheint das Wort „Möwe“ jedenfalls in seinen Dichtungen nicht genutzt zu haben.[95] Dagegen hat sein Zeitgenosse Sumarokov in der Fabel „Der Frosch und die Maus“ („Ljaguška i myš‘“) zur «чайка» gegriffen, als er den im Russischen kaum geläufigen „milan“ aus La Fontaines „La grenouille et le rat“ unversehens in eine „Möwe“ verwandelte, die dort als Gewässer-Raubtier die sich unklug verhaltenden Land- und Wassertiere Frosch und Maus verzehrt:

Летели чайки:	Da flogen Möwen:
Одна увидела соперников таких,	Die eine sah die Nebenbuhler
И ухватила их.	Und hat sie gleich ergriffen.
Вотъ вамъ обеим дыба,	Die Folterbank euch beiden,
А чайке на обед и мясо тут и рыба.[96]	Die Möwe aber hat zum Mittag Fleisch und Fisch.

Noch um 1853 verglich Afasnasij Fet die Möwe («чайка») im Gedicht „Der alte Park“ („Staryj park“) ausdrücklich mit dem Segel («парус») und blieb somit ganz in der nautischen Sachsphäre, indem er auf Lermontovs berühmtes „Es blinkt ein einsam Segel“ („Beleet parus odinokij“) anspielte:

Как чайка, парус там белеет в высоте,	Der Möwe gleich ein Segel blinkt dort weiß in Höhen
Я жду, потонет он, но он не утопает	Ich warte, ob es sinken wird, doch sinkt es nicht
И, медленно скользя по выгнутой черте,	Und, langsam gleitend auf der bogenförm’gen Linie.
Как волокнистый след пропавшей тучки тает.[97]	Wie eine Faser-Spur zergang’nen Wölkchens schmilzt es.

Er folgte dabei wohl Lev Aleksandrovič Mej, der schon 1851 im Poem auf die Teufelsversuchung Christi „Hebe dich hinweg von mir, Satan“ („Otojdi ot menja, Satana“) den Ausdruck in einen Vergleich mit dem Segel gestellt hatte: „Und wie Möwen erzittern die Segel mit Flügeln / Auf Kräuselwassern des

[94] Bei dieser Benennung dürfte die selten gewordene zweite Bedeutung des Wortes «чайка» eine Rolle gespielt haben: „Alter Einbaum mit einem Segel und Rudern, das längs der Bords oberhalb des Wasser dicke Bündel von Schilf zur Verbesserung der Schwimmfähigkeit und des Schutzes vor den Schüssen eines Gegners hat“ («Старинный челн с парусом и веслами, имеющий вдоль надводного борта толстые пучки камыша для увеличения плавучести и защиты от выстрелов противника», Efremova 2000. Eintrag *чайка*.).

[95] Vgl. Konkordans k poėtičeskim tekstam Lomonosova.

[96] Sumarokov (1897, Nr. 4).

[97] Fet (1986, S. 248). Denselben Vergleich («парус, как чайка») bietet sein Gedicht von 1855 „Amimona“ (Fet 1986, S. 215), während „Morskaja dal’“ (Fet 1986, S. 224) von 1857 den Ausdruck wieder in unbildlicher Rede anführt, die Möwe aber auf einem Segel Platz nehmen lässt.

entleg’nen Hafens“ («И, как чайки, трепещут крылом паруса / На зыбях отдаленного порта»[98]).

Noch Apollon Majkovs populäres Gedicht „Das Purpur-Segel“ aus dem Zyklus „Das Marmormeer“ („Mramornoe more“, 1887) stellt das Möwen-Motiv in *sachlicher* Rede zum Segel:

Румяный парус там стоит,	Das Purpur-Segel stehet dort,
Что чайка на волнах ленивых,	So dass die Möw’ auf trägen Wellen
И отблеск розовый бежит	Und roter Widerschein entflieht
На их лазурных переливах...[99]	Auf ihrem lazurfarbnen Schillern…

Erstmals hat meines Wissens in der russischen Kultur Chomjakov das Wort «чайка»[100] als *bildlichen* Ausdruck in seinem metapoetischen Gedicht „Drei Gläser Champagner“ („Tri stakana šampanskogo“) verwendet. Hier sind die Möwen im Nebel durch Vergleich dem imaginativen Dichter-Traum angenähert. Die Intensität des Träumens motiviert offenkundig als *licentia poetica* das Abweichen des fünfhebigen Traum-Verses von der Vierhebigkeit der übrigen. Da der Text schon 1828 im *Moskauer Boten* (*Moskovskij vestnik*) veröffentlicht wurde, kann Čechov ihm begegnet sein:

Кипит шампанское в стакане,	Es braust Champagner in dem Glase,
Кипит и блещет жемчугом;	Er braust und strahlt da perlengleich;
Мечты виются над моим челом,	Die Träume winden über meinem Kopf sich
Как чайки белые в тумане.[101]	Wie weiße Möwen in dem Nebel.

Bei Baratynskij findet sich die Möwe 1844 im Gedicht „Dampfschiff“ („Piroskaf“) wiederum in *nicht*übertragener Rede: „Vereint sind wir nun mit den Meereswellen; / Grad windet Möwe sich über uns hin / Weiß, schreiend zwischen Wasser und Himmel“[102] sowie als Vergleich mit dem Fischerboot («[…] чайке подобна […] / Лодка рыбачья […]»), wobei erneut (wie 1854 im weniger bekannten Gedicht „Monolog in der Höhe“ – „Monolog na vysote“ von N.F. Ščerbina[103]) auch der Vergleich des Segels mit dem Flügel des Vogels („Segel […] wie ein großer Flügel“ – «Парус […] как большое крыло») erklingt.

---

[98] Mej (1972, S. 233).

[99] Majkov (1957, S. 263); in „Na more“ (Übersetzung von Heines „Meeresstille“) begegnet dagegen der Vergleich des Möwenschreis mit einem „Pfeil“ («стрела», Majkov 1984, Bd. 1, S. 223).

[100] Puškin hat es konsequent gemieden; vgl. Vinogradov 1961. Auch in Ostrovskijs Dramen begegnet der Ausdruck «чайка» nicht (vgl. Filippov 1993).

[101] Chomjakov (1969, S. 82). Lermontovs (1962, S. 90) Verserzählung von 1831 „Der letzte Sohn der Freiheit“ („Poslednij syn vol’nosti“), die erst 1910 veröffentlicht wurde, verwendet die Möwen in *nicht* übertragener Rede.

[102] «Наедине мы с морскими волнами; / Только-что чайка вьется за нами / Белая, рея меж вод и небес» (Baratynskij 1989, S. 201).

[103] Ščerbina (1976, S. 157 f.).

Hervor sticht das Möwenmotiv in Ja.P. Polonskijs (von Fet im Brief vom 23. Januar 1888) gerühmtem Gedicht „Die Möwe" („Čajka"[104]) von 1860, da es hier wie später in Čechovs Komödie zugleich titelgebend ist. Das Titelwort kehrt in diesem Text dreimal wieder, wobei die Möwe zunächst über dem an einer Klippe zerschellten Segelschiff „stöhnt" («стонет»), um dann auf den Wogen des still gewordenen Meeres Platz zu nehmen. In den letzten beiden Terzetten kündigt das lyrische Ich seine Klage an, nachdem es sein Glück in alter Tradition metaphorisch „Schiff" («корабль») nennt: „Solltest einst scheitern du, werd' über dir stöhnen ich, möwengleich" («Если погибнешь ты, буду как чайка стонать над тобой»[105]). Erneut ist lyrisches Sprechen dem Möwenschrei gleichgestellt, wobei der „Schiffbruch" autobiographisch auf den rezenten Tod des erstgeborenen Sohns und der Frau des Dichters verweist.

Nadson verwendet das Möwenmotiv zwischen 1883 und 1886 mehrfach in nichtübertragener Rede,[106] oft im Zusammenhang weißer Gegenstände. In Fets Übersetzung von Heines Gedicht „Der Abend kommt gezogen" («Уж вечер надвинуться хочет»)[107] von 1890 aus dem „Buch der Lieder" wird nur das Schreien der Möwen Thema. Dagegen gewinnt mit Apuchtins 1886 erschienenem, oft vertontem Gedicht „Boot hat abgelegt. Kaum schimmerte die Dämm'rung" («Отчалила лодка. Чуть брезжил рассвет»[108]) von 1879, das sogar zunächst den Titel „Zwei Möwen" tragen sollte,[109] in den beiden Möwen jene erträumte Zweisamkeit sichtbare Gestalt, der in der Wirklichkeit die Trennung gegenübersteht. Ähnlich setzt sich das lyrische Ich im Gedicht von Mirra Lochvickaja (einer Schülerin von Apollon Majkov, die in der 2. Hälfte der 90er Jahre Aufsehen erregte und zu den Symbolisten Kontakte unterhielt) „Der Tag verlöscht'. Allein mit meiner Trauer…" („Den' ugasal. Odna s moej pečal'ju...") im Poem „Am Meer" („U morja") von 1891 gleich mit der Möwe:

На запад златой	Gen Westen als gold'ne,
Я чайкой морской	Als Möwe des Meers
Беспечно отдавшись теченью,	Der Strömung mich sorglos hingebend,
Несусь по волнам	Zieh ich über Wogen

[104] Polonskij (1896, S. 337–338).

[105] Polonskij (1896, S. 338). Den ozeanischen Bildbereich nutzt Polonskij (1954, S. 292) metapoetisch auch dort, wo er 1865 in Albumversen den Schriftsteller der Woge und Russland dem Meer gleichstellt.

[106] So auch S.Ja. Nadson (1962, S. 158, 211) 1881–1882 im „Frühlingsmärchen" („Vesennjaja skazka") sowie 1883 in „Gewaschen in der Dämmerung mit duftend' Tau" („Omyvšis' na zare dušistoju rosoju") sowie 1882 K.K. Romanov (1965, S. 25) in „Die Flaute" („Zatiš'e").

[107] Fet (1986, S. 583 f.).

[108] Apuchtin (1991, S. 208).

[109] Apuchtin (1991, S. 399).

К чужим берегам, К свободе, любви, наслажденью![110]	Zu fremden Gestaden, Zu Freiheit, zu Liebe, Vergnügen!

Im selben Jahr greift der Symbolist Vjačeslav Ivanov im Epos „Welten des Möglichen“ („Miry vozmožnogo“) zum Wort für den Sachgegenstand Möwe, um im Aufflug des Tiers das faustische Motiv der Wissbegier zu verkörpern: „Da stößt der Wind; als Dampf durch trübe Wolke / Da ballt sich Schwarz – und glänzt im weißen Funkeln / Flug, wissbegierig, obdachloser Möwe“ («Толкает ветр; курясь, по туче мутной / Клубится мрак — и блещет искрой белой / Пугливый вылет чайки бесприютной»[111]). Den für Čechov gewiss wichtigsten Prätext bot aber gewiss Bal’monts Gedicht „Die Möwe“ („Čajka“) von 1894.[112] Bereits im Jahr seines Entstehens in der Zeitschrift *Russkie vedomosti* erschienen, war es auch im Gedichtband „Unter nördlichem Himmel“ („Pod servernym nebom“, 1894) enthalten, den der Verfasser Čechov im Dezember 1895 geschenkt hat:[113]

Чайка	Die Möwe
Чайка, серая *чайка* с печальными криками носится	*Möwe*, graue *Möwe* mit traurigen Schreien du ziehst
Над холодной пучиной морской.	Über dem kalten Abgrund des Meers.
И откуда примчалась? Зачем? Почему ее жалобы	Woher ist sie ’kommen? Wozu? Weshalb ihr Klagen
Так полны безграничной *тоской*?	So voll ist unendlicher *Schwermut*?
Бесконечная даль. Неприветное небо нахмурилось.	Unendliche Ferne. Ungastlicher Himmel verfinstert.
Закурчавилась пена седая на гребне волны.	Grauer Schaum sich kräuselte auf Wogenkamm
Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная,	Nordwind weint, und die Möwe, sie schreit, die wahnsinnige,
Бесприютная чайка из дальней страны.[114]	Eine heimlose Möwe aus fernem Land.

Der hier nachgezeichnete Vorlauf des Möwen-Motivs zeigt, dass bei Bal’mont der Vogel den Klageruf des Dichters im Sinne jener Dekadenz artikuliert, die auch in Treplevs Stück aufscheint. Die in diesen Versen erzeugte Symbolkraft des Möwen-Motivs für die Melancholie, die den Topos von der Schwermut als

---

110 http://www.mirrelia.ru/texts/?l=vol_1 (12.12.2012).

111 Ivanov, V. (1971, 867–872, hier S. 678).

112 Bal’mont war auch Ibsen-Übersetzer, 1894 erschien seine russische Fassung der „Gespenster“.

113 P 6, S. 674; P 10, S. 157; vgl. Baluchatyj (1930, S. 216).

114 Bal’mont (1969, S. 85; meine Kursivierung, R.G.). Für den Hinweis auf den Bal’mont- und den Verlaine-Text sowie die Anregung, die Möwen-Motive der Lyrik in die Betrachtung einzubeziehen, danke ich Prof. Henrieke Stahl.

Grundverfassung der Dichter fortspinnt,[115] hat ihr modernes Modell wohl aber vor allem in Verlaines Gedicht „Je ne sais pourquoi...“ aus dem Zyklus „Sagesse“:

> *Mouette* à l'essor *mélancolique*,
> Elle suit la vague, ma pensée,
> À tous les vents du ciel balancée,
> Et biaisant quand la marée oblique,
> Mouette à l'essor mélancolique.[116]

Es ist diese poetische Aufladung des Ausdrucks „Möwe“ in der europäischen Literatur die zweite Folie, gegen die sich der Durchlauf der Chiffre «чайка» in Čechovs Komödie zu Wehr setzt. Weder die ikonische Ähnlichkeit zum Segel, noch die der hellen oder grauen Farbe und schon gar nicht das Stereotyp des melancholischen Dichters bilden einen festen Grund, auf dem sich eine stabile Wort-Bedeutung und ein tragfähiger Wort-Wert errichten lassen. Mit Wittgenstein gesprochen ist die Bedeutung des Wortes ‚Möwe‘ in Čechovs Stück – sein Gebrauch.

5. Čechovs Lyrisierung und Prosaisierung des Dramas durch Einstellung aufs Wort, auf Perspektivierung und auf Selbstvergleichs-Komik

> Чехов сказал, что надо писать просто: о том, как Петр Семёнович женился на Марье Ивановне. Вот и всё.[117]
>
> Čechov hat gesagt, man müsse einfach schreiben: darüber, wie Petr Semenovič Mar'ja Ivanovna geheiratet hat. Das ist alles.

Wer Čechovs „Čajka“ als Vorläufer von Brechts Epischem Theater ansieht, kann hierin Peter Szondi folgen, der bereits 1956 im Essay „Theorie des modernen Dramas“ Čechovs Stücke im Rahmen der Beschreibung der Krise des traditionellen Theaters als Dramen des „Verzichts“, des Abschieds von „Gegenwart“ und „Kommunikation“, charakterisiert hat. Szondi präzisierte diese Aussage, indem er beide Verzichtsarten zurückführt auf die Einbuße an „realer Begegnung“.[118] Indes setzt Szondis Verweis auf den Verzicht voraus, dass „reale Begegnung“ nicht nur möglich sei, sondern auch im Theater vorgeführt werden könne. Čechovs Dramen sind indes weit aussagestärker, nehmen wir sie als Belege für deren Unmöglichkeit.

---

[115] Vgl. zum diskursgeschichtlichen Zusammenhang von Melancholie und Dichtung Völker (1978) und zur Funktion der Melancholie im französischen Symbolismus Wild (2002, S. 22 f.). In der russischen Kultur sind die Begriffsgeschichten der Ausdrücke «тоска» und «меланхолия» ebenso Desideratum der Forschung wie die Motivgeschichte von «тоска».

[116] Verlaine (1969, S. 226 f.). Weitere prominente Möwenmotive bieten in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts Th. Gautiers „Tristesse en mer“ von 1852 und Mallarmés „Sa tombe est fermée!“ von 1854.

[117] Šostakovič (2007).

[118] Szondi (1959, S. 32).

In Čechovs Drama entspricht Szondi zufolge die Absage an Handlung und Dialog dem doppelten Verzicht der Menschen, freilich „in einer unbetonten Beiläufigkeit, die die Formwerdung der eigentlichen Thematik im Negativen, als Abweichung von ihr zuläßt."[119] Indem die Dialogpartien zwar nicht zu Monologen werden, aber doch verbale Eigenständigkeit erlangen, verstumme das Drama und nähere sich der Lyrik. Zugleich führe die formale Zurücknahme des Zwiegesprächs „notwendig zur Epik"[120].

Wer nun mit Bachtin der Prosa infolge der in ihr möglichen Standpunktvielfalt das Vermögen zum Dialog zubilligt, wird in der Neigung zur Epik – zumal zum Didaktisch-Epischen der Lehrstücke Brechts – keinen Gewinn sehen. Szondis „eigentliche Thematik" ist ja nur in jener Illusion der *dramatis personae* und des Publikums präsent, welche die Stücke des Russen komisch entblößt zur Schau stellen.

Mit der Einstellung aufs Wort, die hier als Fokussierung auf die Chiffre „Möwe" nachgezeichnet wurde, gewinnt die Rede gerade jene Selbstverständlichkeit, die charakteristisch ist für poetische Texte. Zugleich tritt in der Perspektivik der unterschiedlichen Bedeutungszuweisungen an diesem Ausdruck ein eminent prosaisches Moment ein in den dramatischen Prozess. Darin weist es in der Tat voraus auf Brechts Episches Theater.

Solches der willkürlichen, aber für natürlich gehaltenen kulturellen Aufladung von Natur-Erscheinungen gegenläufiges Renaturieren, das mit der selbstironischen Warnung vor der Falle der Sinngebungssucht einhergeht, ist als Vorgriff auf die futuristische Sprache der Dinge Chlebnikovs zu verstehen, die vom Impetus getragen war, die unverletzte Urbedeutung der von den Dingen nicht geschiedenen Wörter sinnfällig zu machen. Čechovs Arbeit am Wort ist dann zugleich Teil einer Ökologie der Kommunikation, die vor dem Verzehr der Dinge und des Lebens durch fahrlässige Semiose warnt.

Darüber hinaus erkennen wir in der „Möwe" auch Vorprägungen von Daniil Charms absurdem Theater. Dies zum einen im Absurd-Werden des Bühnengeschehens in Treplevs Aufführung des Einakters, die der Selbstaufhebung der Bühnenillusion in Charms „Elizaveta Bam" vorgreift, und zum anderen in der Löschung von Wert und Bedeutung des scheinbar so bedeutungs- und wertschweren Wortes, wie es im dramatischen Prozess der Umdeutung und Umwertung der Chiffre „Möwe" und dem Abweisen ihrer Aufladung im Gang der Geschichte der Lyrik rekonstruiert wurde. Šostakovičs hellsichtige Gnome „Das ist alles" («Вот и все») im Motto dieses Kapitels weist Čechov die markante Schlusswendung der Texte von Daniil Charms zu.[121]

---

[119] Szondi (1959, S. 35).

[120] Szondi (1959, S. 40).

[121] Vgl. Charms (2000, Bd. 3, S. 75) „Der eigenartige Bärtige" („Strannyj borodač") von 1940, „Symphonie Nr. 2" („Sinfonija Nr. 2"; Charms 2000, Bd. 2, S. 241) von 1941, die Variante „Das ist eigentlich auch alles" („Вот, собственно, и всё") in: „Der Fall mit Petrakov"

Der Stigmatisierung von Čechovs Kunst als „Entartung“ durch den deutschen Slavisten Hans Rothe[122] können wir nur sehr bedingt zustimmen. Die Dramenkunst des Russen ist nur für den aus der Art geschlagen, der sie an Kriterien und Parametern des klassi(zisti)schen Theaters misst. Das Heraustreten aus diesem Rahmen war Čechov wohlbewusst und bildete ineins die Voraussetzung dafür, dass er den avanciertesten Dramen des 20. Jahrhunderts von Brecht, Charms, Ionesco und Beckett den Weg gebahnt hat.

Der Regisseur Nemirovič-Dančenko hat die „Möwe“ nicht unzutreffend Čechovs „feinstes, graziösestes, jüngstes und am meisten aufrichtig-lyrisches“[123] Stück genannt. Die „Drei Schwestern“ und der „Kirschgarten“ bilden seiner Auffassung nach dagegen schon „mehr Werke der Meisterschaft als der unmittelbaren Lyrik“[124]. Tatsächlich ist der Schub des Neuen, der Abschied von weltbewegender Handlung, stabilem Charakter und semantisch sowie axisch durch Bindung an kulturelle Vergangenheit kontrollierter Sprache und der Eintritt in eine kontextoffene Rede, die wie im wirklichen Leben mehr Missverständnisse als Einverständnis hervorbringt, mehr (Selbst-)Täuschungen als Einsichten, der „Möwe“ auch aufgrund ihres experimentellen Charakters leichter abzusehen und abzulauschen als den folgenden Stücken.

Ganz abgesehen von Inszenierungen der „Möwe“ in den letzten Jahrzehnten wie denen von Peter Zadek (Schauspielhaus Bochum 1973, Film „Die Möwe“), Otomar Krejča (1980, Comédie-Française) Andrea Breth (1995, Schaubühne Berlin), Stefan Pucher (2000, Hamburger Schauspielhaus), Luc Bondy (2001, Akademietheater Wien) Jürgen Gosch (2008, Deutsches Theater) und Pavel Kartašev (2010, Teatr Roman Vitjuk) hat das Fortschreiben der Komödie durch den georgischen Literaturwissenschaftler und Kriminalautor Grigorij Čchartišvili alias Boris Akunin mit seiner radikalen Umdeutung des Schlusses vom experimentellen Charakter auch des Čechovschen Stückes Zeugnis abgelegt. In acht Varianten für den zum Mord umgedeuteten Tod Treplevs präsentiert Dorn dort jeweils andere Täter.[125] Der Schluss der letzten Variante, in der er

(„Slučaj s Petrakovym“, Charms 2000, Bd. 2, S. 315) von 1936 oder das noch knappere Finale: „ALLES“ („VSE“) zu „Die Million“ („Million“; Charms 2000, Bd. 3, S. 27) von 1930.

[122] Vgl. Rothe (1990).

[123] «[…] самая тонкая, самая грациозная, самая молодо-искренно-лирическая […]» (Nemirovič-Dančenko 2003, S. 433).

[124] Ebd. «[…] уже больше произведения мастерства, чем непосредственной лирики […]».

[125] Čechov / Akunin (2000). In Philip Roths (2009) Roman „The Humbling“ lädt der Schauspieler Simon Axle seine Flinte und denkt an das Finale von Čechovs „Möwe“. Im Schlussakt seines Lebens kehrt er dann zum Schauspiel zurück, indem er seinen eigenen Tod inszeniert. Eine andere Fortsetzung fand der Künstler-Selbstmord bei dem Prager Theaterregisseur Petr Lébl (1965–1999), der „Die Möwe“ („Racek“) 1994 im Prager *Divadlo Na zábradlí* inszeniert hatte und sich vier Jahre später in den Kulissen der Inszenierung von

sich selbst als Mörder entlarvt, stellt noch einmal das Titeltier Möwe als Totem in den Mittelpunkt:

> Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается.[126]
>
> Alle erstarren in Unbeweglichkeit, das Licht erlischt, nur die Möwe ist von einem gedämpften Lichtstrahl erhellt. Ihre gläsernen Augen leuchten auf wie kleine Feuer. Es erklingt der Ruf der Möwe, allmählich anwachsend und zum Schluss betäubend. Unter diesen Rufen schließt sich der Vorhang.

Alle Dramen (auch Lesedramen) werden geschrieben zur Aufführung, und sei’s im Kopf der Leser. Im (vorgestellten) Theater wird der Text gespielte Wirklichkeit. Die Bauform dieses Textes legt es kraft des gebotenen Panoramas von Kommunikations-Situationen nahe, die „Möwe“ als Wort- und Perspektiventheater in Szene zu setzen, als, gerade nach der Postmoderne erneut aktuelle, kraft der Vielgestimmtheit, Vieldeutigkeit und Vielwertigkeit ungeachtet oder just auf Grund allen Missverstehens und gegen alle Vorbehalte Bachtins, zugleich lyrische und dialogische Komödie.

Čechovs „Möwe“ erteilt den russischen kulturellen Diskursen von Apokalypse (Dekadenz) und Messianismus (Revolution) eine Absage.[127] Ihr – dem Stück und der titelgebenden Chiffre – sind weder eine Heilsbotschaft lichter Zukunft, noch die Unheilskunde vom bevorstehenden allgemeinen Untergang zu entnehmen. Die Worte gewinnen ihre Bedeutung aus dem jeweiligen Redezusammenhang. Die Menschen, auch Apokalyptiker und Messiasse, reden auf verquere, zuweilen vertrackte Weise seltener miteinander als aneinander vorbei, wobei sie die Angebote der Kunst oft leichtfertig und nicht selten auf komische Weise in ihren Dienst nehmen. Das Leben aber geht weiter. Und das ist alles.

Literatur

Adler, J.H. (1970): Two Hamlet Plays: The “Wild Duck” and „The Seagull“. In: Journal of Modern Literature. 1970. Nr.1. 226–248.

Afanas’ev, Ė.I. (1966): Пьеса или повесть? Эпический контекст в драматургии А.П. Чехова. In: Русская речь. 1966. Nr.1. 3–8.

Werner Schwabs „Die Präsidentinnen“ erhängte, wo er nach der Aufführung gefunden wurde. Für den Hinweis auf diesen Vorgang danke ich Prof. Dr. Urs Heftrich.

[126] Čechov /Akunin (2000, S. 158).

[127] Vgl. die analoge, dort vor allem auf die Prosa bezogene Beobachtung von S. Senderovych (2010, S. 203): “In short, one of the most important aspects of Chekhov’s work is the creation of an independent discourse opposing the commonplace of culture.”

Alkonost. Сборник статей и воспоминаний. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. Кн. I. [Спб.], Издание Передвижного театра П.П.Гайдебурова и Н.Ф.Скарской. 1911.

Andreeva, V. / V. Kuklev / A. Rovner (2000): Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.

A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov. M. 1986.

Apuchtin, A.N. (1991): Полное собрание стихотворений. Л.

Asadowski, K. (Hg.) (1986): Rilke und Russland: Briefe, Erinnerungen, Gedichte. Berlin.

Bal'mont, K.D. (1894): Под северным небом. СПб.

Bal'mont, K.D. (1969): Стихотворения. Л.

Baluchatyj, S.D. (1927): Чайка. In: Ders. (1927): Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л. 74–105.

Baluchatyj, S.D. (1930): Библиотека Чехова. In: Чехов и его среда. Под ред. Н.Ф. Бельчикова. Л. 1930. 197–423.

Baratynskij, E.A. (1989): Полное собрание стихотворений. Л.

Belyj, A. (1987): Драматургия А.П. Чехова. In: История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века до 1917. Ред.: Ю.К. Герасимов, Ј1.М. Лотман, Ф.Я. Прийма. Л. 441–481.

Berdnikov, G.P. (1971): Художник и общество. Вновь о «Чайке» А.П. Чехова. In: Москва. №3. 1971. 183–202.

Berdnikov, G.P. (1972): Творческая зрелость. «Чайка». In: Ders. (1972): Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова. М. 95–166.

Berdnikov, G.P. (1980): Чехов в современном мире. In: Вопросы литературы. 1980. №1. 65–97.

Berdnikov, G.P. (1997): А.П. Чехов. Ростов на Дону.

Bljumfel'd, L.G. (1930): Ибсен. In: Литературная энциклопедия. Bd. 4. М. 1930, Sp. 387–400.

Bogdanova, O.V. (2001): В поисках чайки. (Значение и применение обобщающего образа «Чайки» в одноименной комедии А.П. Чехова). In: Молодые исследователи Чехова. Материалы и тез. конф. Вып. 4. Ред. коллегия: В.Б. Катаев (отв. ред.), Р.Б. Ахметшин, П.Н. Долженков, М.М. Одесская. М. 2001. 115–125.

Čajka v postanovke Moskovskogo chudožestvennogo teatra. Режиссерская партитура К.С. Станиславского. М. / Л. 1938.

Čechov, A. / Akunin, B. (2000): Чайка. Комедия и ее продолжение. М.

Čechov, A.P. (1972–1990): Полное собрание сочинений в 30-ти томах. М.

Charms, D. (2000): Собрание сочинений. 3 тома. СПб.

Cheauré, E. (2009): „Wo steckt da das Neue"? Ibsen in der russischen Kultur der Moderne. In: Heinrich Anz (Hg.) (2009): Das große nordische Orakel: Henrik Ibsen als Leitbild der Moderne. Berlin. 283–317.

Chomjakov, A.S. (1969): Стихотворения и драмы. Л.

Čitau, M.M. (1926): Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы). // http://chehov.niv.ru/chehov/vospominaniya/chitau.htm (20.03.2010).

Čudakov, A.P. (1971): Поэтика Чехова. М.

Čudakov, A.P. (2003): „Die Möwe“. In: A. Cudakow / M. Deppermann / R. Peace / B. Zelinsky (Hgg.) (2003). Interpretationen: Tschechows Dramen. Stuttgart. 23–46.

Dali, N. (2010): Русская литература. // http://www.proza.ru/2010/05/22/702 (14.4.2010).

Deppermann, Maria (2003): Djadja Wanja. In: A. Cudakow / M. Deppermann / R. Peace / B. Zelinsky (Hgg.) (2003): Interpretationen: Tschechows Dramen. Stuttgart. 47–75.

Dubnova, E. (2007): «Чайка» Чехова и пьесы Ибсена. In: Одесская, М.М. (Hg., 2007): Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сборник статей. М. 291–309.

Efremova, T.F. (2000): Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. М.

Endrikevič, Božena (1993): Проблемы языковой коммуникации в художественном мире Чехова. In: Молодые исследователи Чехова: материалы международной конференции. Вып. 1. Под ред. проф. В.Б. Катаева. М. 1993. 18–20.

Fet, Afanasij (1986): Стихотворения и поэмы. Л.

Filippov, V. (Hg.) (1993): Словарь к пьесам А.Н. Островского. Репринтное издание. М.

Freud, S. (1970): Der Witz und die Arten des Komischen. In: S. Freud (1970): Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a.M. 169–220.

Gejdenko, V.A. (1987): Чехов и Иван Бунин. М.

Gerigk, H.-J. (1998): Dostojewskij und Tschechow. Vom intelligiblen zum empirischen Menschen. In: R.L. Fetz / R. Hagenbüchle / P. Schulz (Hgg.) (1998): Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität. Berlin / New York. 965–978.

Golovačeva, A.G. (2009): «Чайка» А.П. Чехова «декадент». Треплев и «бледная луна». http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vrlmns/2009_16/Golovachova.htm (20.2.2011)

Gorjačeva, M.O. (1983): Художественный символ у А.П. Чехова («Чайка»). In: Проблемы поэтики русской литературы 19 века. Межвузовский сборник научных трудов. М. 61–72.

Gorjačeva, M.O. (2001): «Чайка» между Алексадринкой и художественным. In: Чеховиана: Полет «Чайки». М. 52–65.

Grigor’ev, V.P. (1973): Поэт и слово. Опыт словаря. М.

Grob, Th. (1995): Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs „Čajka“ als metafiktionaler Text. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 55. 1995. 264–289.

Grübel, R. (1995): Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der literarischen Motive Haarstern und Wasserfrau in slavischen und anderen europäischen Literaturen. Frankfurt a.M. et al.

Gul’čenko, V.V. (2001): Треплев – декадент. In: Чеховиана: Полет «Чайки». М. 178–195.

Gul’čenko, V. (2009): Сколько чаек в чеховской «Чайке»? In: Нева 2009. 12. 175–185.

Gusev, N.N. (1960): Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстога 1891–1910. М.

Gusichina, N.P. (2005): А.П. Чехов и русская поэзия 19-го века. Диссертация, Тверь 2005.

Holland, P. (1982): Chekhov and the Resistant Symbol. In: Drama and Symbolism. Cambridge. 227–242.

Ibsen, Genrik (1896–1897): Собрание сочинений в шести томах. СПб.

Ibsen, Genrik (1909): Полное собрание сочинений в 4 томах. СПб.

Ieronim Dobryj [S.G. Frug] (1896): Ворона и чайка. Побасенька. In: Петербургская газета, Nr. 291, 21. Oktober 1896.

Iezuitova, L.P. (1988): Комедия А.П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы. In: Markovič, V.M. (Hg.): Анализ драматического произведения. Л. 323–347.

Ivanov, V. (1971): Собрание сочинений. Том 1. Brüssel.

Jędrzejkiewicz, Anna Bożena (1995): Problemy komunikacji językowej w opowiadaniach Antoniego Czechowa. Porozumienia bohaterów w sytuacji snucia opowieści. In: Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Pod red. L. Kapały. Gdańsk. 87–97.

Jędrzejkiewicz, Anna Bożena (2000): Opowiadania Antoniego Czechowa – studia nad porozumiewaniem się ludzi. (Studia Rossica IX). Warszawa.

Kammerer, Paul (1919): Das Gesetz der Serie. Eine Lehre von den Wiederholungen im Lebens- und Weltgeschehen. Mit 8 Tafeln und 26 Abb. Stuttgart / Berlin.

Koni, A.F. (1989): Воспоминания о Чехове. [1925] М.

Konkordans k poėtičeskim tekstam Lomonosova. // http://feb-web.ru/febupd/lomoconc/abc/ (20.1.2011).

Karasev, L.V. (1998): Пьесы Чехова. In: Вопросы философии. 1998. 9. 72–91.

Karpov, E. (1897): Народные драмы. М.

Karpov, E. (1961): История первого представления «Чайки». In: Чехов и театр. Письма, фельтоны. Современники о Чехове-драматурге. Ред.: Е.Д. Сурков. М. 234–242.

Kataev, V.B. (1989): Литературные связи Чехова. М.

Kataev, V.B. (1995): Спор о Чехове. Конец или начало? In: Чеховиана: Мелиховские труды и дни. № 6. 1995. М. 3–9.

Kataev, V.B. (2001): Чайка – чапля – ворона. (Из литературной орнитологии 20 в.) In: Чеховиана: Полет «Чайки». № 8. 2001. М. 267–275.

Kovelev, G.F. (2005): Чехов и имя. In: Вестник Волгоградского Государственного Университета. 2005. 1. 57–60.

Koževnikova, N.A. (2001): Диалог в «Чайке» А.П. Чехова. In: Драма и театр. Сборник научных трудов. Тверь, 2001. 2. 56–64.

Lebedev, E. (1990): Ломоносов. (Жизнь замечательных людей). М.

Lermontov, M.Ju. (1962): Собрание сочинений в четырх томах. Bd. 2. М. / Л.

Levitan, O. (2007): Чехов и Ибсен: к проблеме драматического конфликта. In: Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сборник статьей. Ред.: М.М. Одесская. Москва (РГГУ). 129–141.

Lisker, Roy (2010): Essay on „The Seagull" by Anton Chekhov. http://www.fermentmagazine.org/seagull.html (17.5.2010).

Majkov, A. (1957): Избранные произведения. Библиотека поэта. Малая серия. Л.

Majkov, A. (1984): Сочинения в двух томах. Том 1. М.

Mej, L.A. (1972): Избранные произведения. Л.

Mejerchol'd, V. Ė. (1913): О театре. СПб.

Mejerchol'd, V. Ė. (1968): Натуралистический театр и театр настроения. In: Ders.: Статьи, письма, речи, беседы. Часть 1 (1891–1917). М. 113–123.

Mejerchol'd, V. Ė. (1976): Переписка. 1896–1939. М.

Mejerchol'd, V. Ė. (1992): Zur Geschichte und Technik des Theaters. Übersetzt von Ludmilla Klotz. In: Turk, Horst (Hg.): Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. Tübingen. 291–324.

Meletinskij, E.M. (1990): Мифологический словарь. М.

Merežkovskij. D. (1895): Смерть богов. Юлиан Отступник. М.

Minskij, N.M. (1896): Ибсен, его жизнь и литературная деятельность. СПб.

Mrosik, J. (1967): Vom Symbolmotiv der Möwe in Čechovs „Čajka“ und seiner Herkunft. In: Welt der Slaven. 12. 1967. 22–58.

Murjanov, M.F. (1974): О символике Чеховской «Чайки». In: Welt der Slaven 19/20. 1974. 105–123.

Nadson, S. Ja. (1962): Полное собрание стихотворений. М. / Л.

Nemirovič-Dančenko, V. (1938): Из прошлого. 2. Aufl. М.

Nemirovič-Dančenko, V.I. (2003): Творческое наследие. Том 3. М.

Nilsson, N. A. (1958): Ibsen in Russland. Stockholm.

Papernyj, Z.S. (1973): Чехов. In: Большая советская энциклопедия. 3. Ausgabe. Том 29. М. 141.

Papernyj, Z.S. (1975): „Я напишу что-то странное“. «Чайка». От записных книжек Чехова к режисерским заметкам Станиславского. In: Театр 1975. №1. 73-83

Papernyj, Z.S. (1980): „Чайка“ А.П. Чехова. М.

Papernyj, Z.S. (1982): Вопреки всем правилам. Пьесы и водевили Чехова. М.

Papernyj, Z.S. (1986): Стрелка искусства. М.

Papernyj, Z. (2007): Спор с Ибсеном. In: Ибсен, Стриндберг, Чехов. Сборник статьей. Ред.: М.М. Одесская. М. 43–97.

Peace, R. (1983): “The Seagull”. In: Chekhov. A Study of the Four Major Plays. New Haven / London. 17–49.

Polonskij, Ja.P. (1896): Полное собрание стихотворений. Bd. 1. СПб.

Polonskij, Ja.P. (1954): Стихотворения. Л.

Prigov, D. (2001): Размытая повязанность именем. In: Пригов, Д.: Исчисления и установления. Стратификационные и конвертационные тексты. М. 240–242.

Puškin, A. (1948): Русалка. In: ders., Полное собрание сочинений. Том 7. М. / Л. 1948, 185-212.

Rejngol’d, A.A. (1900): Драма современного человека. [«Дядя Ваня»]. In: Северный курьер. №65. Санкт-Петербург, 7. Januar 1900.

Roth, Ph. (2009): The Humbling. Boston.

Rothe, H. (1990): Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst. (=Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 306) Opladen.

Romanov, K.R. (1965): Полное собрание сочинений под ред. А.А. Геринга. Teil 1: Лирические стихотворения. Paris.

Rudnickij, K.L. (1981): Режиссерская партитура К.С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году. In: Режиссерская партитура К.С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году. Режиссерские экземпляры Станиславского. Bd. 2. М. 6–51.

Sarrazac, Jean-Pierre / Philippe Marcerou (1999): Antoine, l'invention de la mise en scène. Actes Sud-Papiers (coll. Parcours de théâtre) Paris.

Saussure, F. de. (1916): Cours de linguistique générale. Redigé par Charles Bally et Albert Séchehaye. Paris / Lausanne.

Ščerbina, N.F. (1970): Стихотворения. Л.

Schmid, Herta (1973): Strukturalistische Dramenanalyse. Semantische Analyse von Cechovs „Ivanov“ und „Der Kirschgarten“. Kronberg.

Schmid, Herta (1976): Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas? Čechovs „Drei Schwestern“ als Paradimenerweiterung der dramatischen Gattung. In: Poetica. 8. 1976. 2. 177–207.

Senderovič, M. (1993): Антон Чехов: драма имени. In: Русская литература. 1993. 2. 30–41.

Skaftymov, A.P. (1972): Нравственные искания русских писателей. M.

Slovar’ russkogo jazyka XI-XVII vv. 1995. Выпуск 21. M. 1995.

Sobolev, Ju. V. (1930): Комиссаржевская в письмах к Чехову. // Советский театр. 1930. №9–10, 45–47.

Sobolev, Ju. (1948a): Комментарии к «Чайке». In: Ежегодник Института истории искусств. M. Том 1. 151–168.

Sobolev, Ju. V. (1948b): Комментарии к «Чайке». In: Ежегодник Института истории искусств. Том 2. Театр и музыка. M. 13–163.

Šostakovič, D. (2007): Шостакович о Чехове и о страхе смерти. // Дм.Дм. Шостакович. Воспоминания. http://tapirr.livejournal.com/1009213.html (02.02.2012).

Stepanov, A.D. (2004): О природе знака у Чехова. In: Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка. Том 63. 5. 24–30.

Stepanov, A.D. (2005a): Проблемы коммуникации у А.П. Чехова. M. // http://www.poetics.nm.ru/ (20.12.2010).

Stepanov, A.D. (2005b): Чеховская «семиотика»: старение / стирание знака. In: Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj. Studia Rossica XVI. Warszawa. 149–160.

Sumarokov, A.P. (1897): Притчи. Книга 1. In: Ders.: Сочинения в стихах и в прозе. Том 7. СПб.

Suvorin, A.S. (1999): Дневник Алексея Сергеевича Суворина. M. / Лондон.

Szondi, P. (1959): Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a.M.

Tairov, A.Ja. (1970): Режиссерские экспликации. «Чайка». In: Ders.: О театре. M. 395–399.

Tokarev, S.A. (Hg.) (1980): Мифы народов мира. Энциклопедия. 2 тома. M.

Tolstoj, L. (1898): Что такое искусство. In: Tolstoj, L.: Собрание сочинений. Том 15. M.

Tschechow, Anton (1973): Die Möwe. Übersetzung Tamara Kafka, Peter Fischer. Bearbeitung Peter Zadek. Bochum.

Vasmer, M. (1958): Russisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 3. Heidelberg.

Vengerova, Z.G. (1896): Ибсен. In: Образование, 1896, 10. (= dies.: Литературные характеристики. Санкт-Петербург 1897, 1904.)

Verlaine, P. (1969): Œuvres poétiques. Paris.

Vil’kin, A.M. (1988): Отчего стреляет Константин? In: Современная драматургия. 1988. 3. 207–216.

Vinogradov, V.V. (Hg.) (1961): Словарь языка Пушкина. 4 Bde. M.

Völker, L. (1978): Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. München.

Volkov, Nicolas (1965): Thèmes hamlétiens dans La Mouette de Tchékhov. In: Revue d'Histoire du Théâtre. 1965. 4. 408–412.

Wild, A. (2002): Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg.

Zvinjackovskij, V.Ja. (2001): Вторая «Чайка». История спектакла в Киевском театре Н.Н. Соловцова. In: Чеховиана: Полет «Чайки». M. 2001. 65–74.

Jörg Schulte (Hamburg)

Kalendarische Motive in Anton Čechovs Dramen. Einführende Beobachtungen

Anton Čechov waren der liturgische Kalender und die mit ihm verbundenen Texte und Bräuche seit seiner Kindheit vertraut[1]: In seiner Bibliothek in Jalta befanden sich der Akafist, den bereits sein Vater verwendet hatte, eine Liturgie Vasilijs des Großen, ein Časoslov, Ausgaben der Bibel und der Psalmen in russischer, lateinischer und französischer Sprache und sämtliche Bände der *Lesemenäen* („Čet'i minei“)[2]. Dieses Wissen hat Čechov von Beginn seiner literarischen Arbeit an verwendet. Das erste Werk, in dem die kalendarischen Motive offensichtlich sind, ist der humoristische „Kalender auf das Jahr 1882“ („Kalendar' Budil'nika na 1882 god. Mart-aprel'“). Auf ihn folgt eine große Zahl von Erzählungen, die explizit einem bestimmten Festtag gewidmet sind[3]: Den Untertitel „Festerzählung“ („Svjatočnyj rasskaz“) tragen die Erzählungen „Der Traum“ („Son“), „Eine Nacht auf dem Friedhof“ („Noč' na kladbišče“), „Das Ausrufungszeichen“ („Vosklicatel'nyj znak“), „Der krumme Spiegel“ („Krivoe zerkalo“), „Der Brief“ („List“) und „Kunst“ („Chudožestvo“). Unter dem Pseudonym A. Sedoj veröffentlichte Čechov 1895 einen eigenen Band mit dem Titel „Festerzählungen“ („Svjatočnye rasskazy“)[4]. Außerdem umfasst sein Werk siebzehn Neujahrserzählungen[5], vierzehn Weihnachtserzählungen[6], drei Erzählungen über das Fest der Epiphanie[7], siebzehn Ostererzäh-

---

1 De Sherbinin (1997, S. 13–44).

2 Chanilo (1993, S. 147–171).

3 Nikolaeva (ed., 2004, passim).

4 Der Band enthält die Erzählungen „Triškina duša“, „Narušitel' zakona“, „Tjaželyj grech“, „Zvezda“, „Sočel'nik v snežnom zanose“, „Nočnoj trezvon“ und „Chudožnik i čert“.

5 „Gadal'ščiki“ (1883), „Orden“ (1883), „Zaveščanie starogo“ (1883), „Perežitoe“ (1883), „Razmaznja“ (1883), „Mošenniki po nevole“ (1883), „Kontrakt 1884 goda s čelovečestvom“, „Elka“ (beide 1884), „Zerkalo“ (1885), „Delo o 1884 gode“ (1885), „Prazdničnaja povinnost'“ (1885), „Šampanskoe“ (1886), „Novogodnye velikomučenniki“ (1886), „Vizitnye kartočki“ (1886), „Novogodnaja pytka“ (1887) und „Supruga“ (1895).

6 „Na svjatkach“, „Liberal'nyj duška“, „V roždestvenskuju noč'“ (1883), „Strašnaja noč'“, „7500“ (beide 1884), „Predpisanie“ (1884), „Sapožnik i nečistaja sila“ (1886), „Van'ka“ (1886), „Na puti“ (1886), „Ved'ma“ (1886), „Mal'čiki“ (1887), „Strach“ (1892), „Bab'e carstvo“ (1894) und „Predpisanie“ (1898).

7 „Moroz“ (1887), „Na svjatkach“ (1900) und „Chudožestvo“ (1886).

lungen[8], dazu die Karfreitagserzählung „Der Student“ („Student“), die eine Nacherzählung der neutestamentlichen Ereignisse enthält, fünf Pfingsterzählungen[9] und zwei Erzählungen zum Peter- und Paulsfest[10]. Die Erzählung „Namenstag“ („Imeniny“) bezieht sich auf den Tag des Propheten Elias (den 20. Juli des julianischen Kalenders), auf die Fastenzeit und auf den Peter- und Paulstag. Der Tag des Propheten Elias („Il’in den’“) erscheint erneut in der Erzählung „Der schwarze Mönch“ („Černyj monach“), während die Erzählung „Der Erzpriester“ („Archierej“), beginnend am Palmsonntag, von der Liturgie die Osterwoche begleitet wird. In „Die Bauern“ („Mužiki“) bricht das Feuer an Mariae Himmelfahrt („Uspenie“), d.h. am 15. August des julianischen Kalenders, aus, der erste Besuch des Ionyč in der gleichnamigen Erzählung ist auf Christi Himmelfahrt („Voznesenie“) datiert. Im liturgischen Kontext ist schließlich auch die liebevolle Beschreibung des Handwerks des Akafist-Schreibers in „In der Osternacht“ („Svjatoju noč’ju“) zu sehen.

In Čechovs dramatischen Werken sind die Angaben zur Zeit der Handlung nicht immer gleichermaßen offensichtlich. Deutlich sind sie im Drama „Drei Schwestern“ („Tri sestry“; 1901). Wenn Čechov die Handlung am Namenstag der Irina beginnen lässt, geschieht dies ohne Zweifel mit einem Seitenblick auf zwei berühmte Namenstage der russischen Literatur: jenen der Tat’jana Larina in A.S. Puškins „Eugen Onegin“ („Evgenij Onegin“) und jenen der Nataša Rostova im siebten Kapitel des ersten Buches von L.N. Tolstojs „Krieg und Frieden“ („Vojna i mir“). Der erste Akt von „Tri sestry“ spielt am Namenstag der Irina, d.h. an einem 5. Mai (des julianischen Kalenders). Die Frage nach dem exakten Jahr der Handlung wurde bis heute nicht gestellt[11]. Die Antwort ist unschwer zu ermitteln, da Kulygin gegen Ende des ersten Akts sagt: „Heute ist Sonntag“ («Сегодня воскресный день»)[12]. Es handelt sich also um ein Jahr, in dem der 5. Mai (des julianischen Kalenders) auf einen Sonntag fällt. In den Jahren vor der Premiere der „Drei Schwestern“ (am 31. Januar 1901) war dies nur am fünften Mai des Jahres 1896 der Fall. Wir wissen somit auch, dass die Schwestern im Mai des Jahres 1885 Moskau verlassen haben. Zu Beginn des

[8] „Na strastnoj nedele“, „Svjatoju noč’ju“, „Tajna“, „Perekati-pole“, „Jarmarka“ (alle 1882), „Verba“, „Vor“, „Zakuska“, „Prijatnoe vospominanie“, „On ponjal“, „List“, „Koe-čto paschal’noe“, „Vanja“, „Samasa“ (alle 1883), „Meljuzga“ (1885), „Rasskaz bez konca“ (1886) und „Skoraja pomošč’“ (1887).

[9] „Troica“, „Troičnyj den’“ (beide 1884), „Poprygunja“ (1892), „Rasstrojstvo kompensacii“ (1902) und „Baby“ (1891).

[10] „Petrov den’“ und „Dvadcat’devjatoe ijunja“ (die erstmals am Peter- und Paulstag der Jahre 1881 bzw. 1882 veröffentlicht wurden).

[11] C.J.G. Turner hat nur die Zeitspannen ermittelt, die zwischen den Akten des Dramas liegen. Vgl.: Turner (1986). – Das Problem der Datierung wird in der Studie “Time and Temporal Structure in Chekhov” (Turner 1994) nicht wieder aufgenommen.

[12] Čechov (1974–1988, Bd. 13, S. 133). Alle weiteren Zitate folgen dieser Ausgabe; alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

Dramas erfahren wir zudem, dass auf den Tag genau ein Jahr zuvor, d.h. am 5. Mai 1895, als der Vater der drei Schwestern starb, im Mai noch Schnee fiel; daran erinnert sich Ol'ga in den ersten Zeilen des Dramas: „Vater starb vor genau einem Jahr, genau an diesem Tag, am fünften Mai, an deinem Namenstag, Irina […] übrigens, damals war es sehr kalt, es fiel Schnee“[13]. Und tatsächlich war der Mai des Jahres 1895 von ungewöhnlicher Kälte, wie sich in meteorologischen Aufzeichnungen nachschlagen lässt. Ein Zeugnis der Kälte findet sich in Čechovs Brief an Suvorin, der auf jenen 5. Mai des Jahres 1895 datiert ist, an den Ol'ga sich erinnert; Čechov rät Suvorin: „In Russland wird der Mai sehr kalt. Fahren Sie direkt in den Kaukasus“[14]. Denselben Tag hat Čechov, wie es scheint, im elften Kapitel der im Jahr 1896 verfassten Erzählung „Moja žizn'“ beschrieben. Dort heißt es: „Den ganzen Mai über hat es geregnet, es war kalt […] Und das heißt Sommer! Schlimmer als im Oktober!“[15]. Čechov gibt also in „Tri sestry “ das Jahr der Handlung über die Kombination eines Namenstages mit einem Wochentag an und bestätigt diese mit einer äußerst genauen Beschreibung des Wetters. Diese besondere Form der Datierung schafft nicht nur ein kleines „kalendarisches Rätsel“, sie ist zugleich eine Anspielung auf eine ganz ähnliche Datierung in Puškins „Evgenij Onegin“. Der Namenstag der Tat'jana (d.h. der 12. Januar) ist hier auf einen Samstag gelegt[16] und mit einem ungewöhnlichen meteorologischen Merkmal verknüpft:

> In jenem Jahr stand
> das Herbstwetter lange im Hof,
> die Natur wartete und wartete auf den Winter,
> Der Schnee fiel erst im Januar, in der Nacht auf den dritten [Januar][17].

Diese Datierung ist deshalb bemerkenswert, weil sie die Puškin-Forschung vor große Probleme stellt. Es galt lange Zeit als gewiss, dass das fünfte und sechste Kapitel des Romans im Januar des Jahres 1821 spielen und Tat'jana Larina ihren Namenstag somit am 12. Januar 1821 feiert. Diese Datierung geht auf Ivanov-Razumnik zurück[18] und basiert auf dem Vorwort zur Ausgabe des ersten Kapitels, in dem Puškin erklärt, der Beginn des Romans falle mit dem Ende des Jahres 1819 zusammen[19]. Der 12. Januar des Jahres 1821 fiel jedoch nicht auf einen

[13] «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина […], было очень холодно, тогда шел снег.» (ders., S. 119).

[14] «В России май будет холодный. Поезжайте прямо на Кавказ» (Čechov 1974–1988, Pis'ma, Bd. 6, S. 58).

[15] «Весь май шли дожди, было холодно […] И это называется летом! Хуже чем в октябре!» (Čechov 1974–1988, Bd. 9, S. 245).

[16] «Да, Татьяны именины / В субботу» (Puškin, Evgenij Onegin IV, 49).

[17] «В тот год осенняя погода / Стояла долго на дворе, / Зимы ждала, ждала природа. / Снег выпал только в январе / На третье в ночь.» (Puškin, Evgenij Onegin V, 1).

[18] Ivanov-Razumnik (1916, S. 55); Lotman (1980, S. 262–285); Dolinina (1968, S. 82–98).

[19] „Das erste Kapitel bildet eine Einheit. Es enthält die Beschreibung des weltlichen Lebens eines jungen Mannes aus Petersburg am Ende des Jahres 1819 und erinnert an Beppo, das

Samstag. Dieser „Fehler" ist umso merkwürdiger, als Puškin in einer Vorbemerkung zu „Evgenij Onegin" darauf hinweist, dass „die Zeit in unserem Roman nach dem Kalender berechnet ist"[20]. Er veranlasste Vladimir Nabokov in seinem Kommentar zu „Evgenij Onegin" zu der lapidaren Bemerkung:

> Everybody forgets something here: Lenski forgets (but then unfortunately remembers) the invitation; Onegin forgets the situation in which Tatiana is placed; and Pushkin forgets his calendar[21].

Das Rätsel wurde erst von Samuil Švarcband gelöst[22].

Anton Čechov ist somit mit seiner Datierung in den „Drei Schwestern" nicht nur der historischen wie der chronologischen Genauigkeit, sondern auch einem literarischen Problem verpflichtet.[23] Die Bestimmung des Jahres, in dem Irina im ersten Akt Namenstag feiert, ermöglicht es, auch auf den Tag des liturgischen Jahres zu schließen. Der Sonntag des 5. Mai 1895 war der sechste Sonntag nach Ostern, der in der orthodoxen Kirche an das Erste Konzil von Nicäa erinnert und deshalb als «воскресенье святых отцов Первого Вселенского Собора» bezeichnet wird[24]. Auch der zweite Akt ist genau datiert: „Jetzt ist die Woche der Maslenica" («теперь масленица»)[25], sagt Nataša zu Beginn des zweiten Akts, „morgen ist Freitag" («завтра пятница»), ergänzt Andrej etwas später[26]. Der zweite Akt spielt somit am Donnertag der Maslenica bzw. der Masleničnaja nedelja (dieser Donnerstag ist auch als *širokij četverg* bekannt[27]) des Jahres 1898, d.h. am 12. Februar 1898. Diese Datierung wird bestätigt durch ein Zitat aus den „Impressions cellulaires" des Charles Baihot, die erstmals 1897

---

scherzhafte Werk des finsteren Byron." («Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года и напоминает Беппо, шуточное произведение Байрона.»)

[20] «[…] в нашем романе время расчислено по календарю» (siebzehnte Anmerkung zur vollständigen Ausgabe).

[21] Nabokov in: Pushkin (1964. Vol. II, S. 485; zu Buch IV, Strophe XLIX). – Nabokov hat, wie der Kommentar zu anderen Strophen zeigt, auch die Historizität der meteorologischen Phänomene genau überprüft. – Ebd., S. 490 et passim.

[22] Tat'jana feiert ihren Namenstag nicht im Jahr 1821, sondern im Jahr 1824, in dem der 12. Januar tatsächlich auf einen Samstag fällt (Švarcband, 1992, 1997), vgl. auch Anikin (2005) und die interessanten Argumente in: Košelev (1994).

[23] Zu Čechovs Rezeption des „Evgenij Onegin" vgl.: Sacharova (1998).

[24] An diesem Tag wurden die Abschnitte 20.16-18 und 28-36 aus der Apostelgeschichte gelesen. Dort heißt es: „Überall habe ich euch gezeigt, daß man so arbeiten und sich der Schwachen annehmen und der Worte des Herrn Jesus eingedenk sein müsse, da er selbst gesagt hat: Geben ist seliger als nehmen!" (20.35). – Die Verbindung der Liturgie zu den Gesprächen der drei Schwestern über den Wunsch und die Pflicht zu arbeiten bedarf weiterer Untersuchung.

[25] Čechov (1974–1988, Bd. 13, S. 139).

[26] Ders., S. 141.

[27] Pašina (2006, S. 213).

erschienen waren[28]. Es ist durchaus denkbar, dass Čechov die scheinbar bedeutungslose Erwähnung dieses Buches gerade der genauen Datierbarkeit wegen eingefügt hat. Wenn Irina die Monate zählt, die bis zur Reise nach Moskau bleiben («февраль, март, апрель, май… почти полгода»)[29], bestätigt sich diese Datierung. Die Maslenica ist jene Woche, die dem großen Fasten vorausgeht. Über die Maslenica hatte Čechov bereits die Erzählungen „Dva skandala" (1882), „Toržestvo pobeditelja" (1883), „Delo Rykova i kompanii" (1884), „Proščenie" (1884), „Masleničnye pravila discipliny" (1885), „Bliny" (1886) und „O brennosti" (1886) verfasst. Ihre Traditionen waren ihm somit vertraut. Die Maslenica wird in zwei Teile geteilt, die *uskaja* und *širokaja* bzw. *malaja* und *bol'šaja maslenica* heißen. Besonders an den Abenden der letzteren, die am Donnerstag beginnen, war die Arbeit – insbesondere für Frauen – verboten. Vor diesem Hintergrund erhalten die Zeilen über das Ausbleiben der drei Schwestern an diesem Abend eine zusätzliche Bedeutung: „Die armen Frauen, sie arbeiten alle" («Все трудятся, бедняжки»)[30]. Zum Ritus des *širokij četverg* gehören die Verkleideten (*ряженые*), die Natalja nicht empfangen will, und die Anekdote über die Bliny[31]. An diesem Tag wurden die Jungvermählten gefeiert und die Unverheirateten Spott ausgesetzt. Vor diesem Hintergrund ist Čebutykins Rechtfertigung zu lesen: „Ich habe es nicht geschafft zu heiraten, weil das Leben vorübergegangen ist wie ein Blitz, und auch deshalb, weil ich wie verrückt deine Mutter geliebt habe, die verheiratet war"[32]. Die kalendarischen Motive sind also auch in den Dialogen des Dramas gegenwärtig; insbesondere die Verbindung zu liturgischen Texten ist jedoch noch nicht erforscht.[33]

Die Datierung mittels eines Namenstags findet sich bereits in „Die Vaterlosen" („Bezocovščina"), einem Drama aus dem Jahr 1880, das auch unter den Titeln „Platonov" und „Stück ohne Titel" („P'esa bez nazvanija") aufgeführt

---

[28] Čechov (1974–1988, Bd. 13, S. 149). – Der Kommentar der PSS nennt das Jahr 1898 als Erscheinungsdatum, die Bibliothèque nationale in Paris besitzt jedoch eine Ausgabe des Jahres 1897.

[29] Čechov (1974–1988, Bd. 13, S. 145).

[30] Ders., S. 139.

[31] „Und in Moskau haben Kaufleute Bliny gegessen; einer, der vierzig Stück gegessen hat, ist scheinbar gestorben. Vierzig oder fünfzig, ich erinnere mich nicht mehr" («А в Москве […] какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не помню.»). (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 141). Vgl. Pašina (2006, S. 214).

[32] «Женится я не успел, потому что жизнь промелькнула, как молния, да и потому, что безумно любил твою матушку, которая была замужем» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 153).

[33] Die relevanten Texte sind das Lektionarium (in dem der Text der Bibel nach dem liturgischen Jahr angeordnet ist), das Prophetologion (für die Lesungen der Propheten) und das Menaion (für die Lesungen des Alten Testaments); hinzu kommen die (in den Lesemenäen gesammelten) Heiligenlegenden für jeden Tag des Jahres.

wurde. Im ersten Akt fragt Glagol'ev: „Und was ist heute in der Kirche? Welcher Feiertag?“[34] Saša antwortet ihm:

> Ich bin gegangen, um dem Vater Konstantin eine Mittagsmesse zu bestellen. Heute ist der Namenstag von Mišas verstorbenem Vater, und es mir irgendwie peinlich, nicht zu beten.[35]

Als wolle er den Theaterzuschauern eine Datierung ermöglichen, nennt Glagol'ev gleich darauf Platonovs Vatersnamen: „Wieviel Zeit ist vergangen, seitdem Ihr Vater verstorben ist, Michail Vasil'ič?“[36] Der orthodoxe Kalender kennt eine so große Zahl von Namenstagen des Vasilij[37], dass durch diese Angabe allein keine Datierung möglich wäre. Die Zuschauer aber haben noch die Klagen über die große Hitze im Ohr[38], Platonov sehnt sich gar nach der kalten Jahreszeit zurück[39]. Schließlich bemerkt Bugrov: „Wir würden lachen, wenn es im Juni kalt wäre“[40]. Dies schränkt die Zahl der möglichen Tage bereits stark ein: Es bleiben das Fest des Bischofs Vasilij von Rjazan' († 1295) am 10. Juni und das Fest der Brüder Vasilij und Konstantin von Jaroslavl' am 8. Juni (jeweils des julianischen Kalenders). Da Saša eine Messe für „Vater Konstantin“ (der weiter im Drama keine Erwähnung findet) bestellt, können wir annehmen, dass sie dies an seinem Namenstag tut, also am 8. Juni. Das Jahr lässt sich vorerst annähernd bestimmen: Der *terminus post quem* ist das Jahr 1878, da Saša aus dem 1877 in russischer Übersetzung erschienenen Roman „Die Ideale unserer Zeit“ von Sacher-Masoch zitiert[41] und Ščerbuk vom Tod des N.A. Nekrasov gehört hat[42], der am 27. Dezember 1877 (des julianischen Kalenders) verstorben ist. Čechov hat „Die Vaterlosen“ zwischen den Jahren 1878 und 1881 verfasst (in einem Brief an Al. P. Čechova vom 14. Oktober 1878 nennt er das Drama „Bezotcovščina“). Auf das Datum der folgenden Akte weist eine Replik des ersten Akts voraus. Anna Petrovna hat den Plan gefasst, mit Ivan Ivanovič Trileckij am Peter- und Paulstag auf die Wachteljagd zu gehen: „Eine Seele ist Ivan Ivanovič. Wir fahren zusammen am Peter- und Paulstag Wachteln schießen“[43]. Der Peter- und Paulstag bildete den Auftakt der Jagdsaison; im dritten Akt ist die Abwesenheit des zur Jagd gefahrenen Sergej Vojnicev die Voraussetzung für die sich über-

---

[34] «А в церкви же что сегодня? Праздник какой?» (Čechov 1974–1988, Bd. 11, S. 20).

[35] «Ходила заказывать отцу Константину обедню. Сегодня именинник Мишин отец покойник, и неловко как-то не помолиться» (ebd.).

[36] «Сколько прошло с тех пор, как скончался ваш отец, Михаил Васильич?» (Ebd.)

[37] Es wurde jener Namenstag gefeiert, der dem Geburtstag am nächsten lag.

[38] Ders., S. 14.

[39] Ders., S. 18.

[40] «[…] мы засмеялись бы с вами, ежели б в июне месяце было холодно» (ders., S. 25).

[41] Ders., S. 94.

[42] Ders., S. 109.

[43] «Душка этот Иван Иваныч! Мы с ним на Петров день перепелов стрелять поедем» (ders., S. 22).

schlagenden Ereignisse. Die Jagd am Peter- und Paulstag ist das Thema von Čechovs Erzählung „Petrov den'“, die er am 29. Juni 1881 veröffentlichte (genau ein Jahr darauf erschien die Erzählung „29 iunja“). Dies zeigt, dass Čechov sich in den Jahren 1880 und 1881 mit der Symbolik und der Folklore dieses Tages beschäftigt hat und sein Wissen für unterschiedliche Werke verwendet hat. Bereits im ersten Akt deutet Platonov die Motivik des Peter- und Paulstags an, wenn er über sich selbst sagt: „Ich bin ein liegender Stein. Liegende Steine sind dafür geschaffen, um zu stören“[44]. Čechov spielt hier natürlich auf die Bedeutung des griechischen Namens Πέτρος an. Als Sonja im zweiten Akt Platonov einen Zettel mit der Nachricht zukommen lässt, ihr betrunkener Mann sei zur Jagd gefahren und Platonov solle sich früh morgens mit ihr treffen, um gemeinsam zu flüchten, wartet sie vergeblich auf Platonov. Der dritte Akt beginnt mit dem Bild des schlafenden Platonov (zwischen beiden Akten liegen also nur wenige Stunden) um halb acht Uhr morgens[45]. Sonja wirft ihm vor, sein Ehrenwort gebrochen zu haben; Platonov verteidigt sich: „Ich hätte dieses Wort auch gehalten, wäre ich nicht eingeschlafen… Du siehst doch, dass ich geschlafen habe?“[46] Platonov schläft hier den Schlaf des Simon Petrus (Mark. 14.37-38; Matth. 26.31-46)[47]. Wir werden sogleich sehen, dass dies in der Nacht des Peter- und Paulsfestes geschieht (die Verbindung ist natürlich nur über den Heiligen, nicht über den liturgischen Kalender hergestellt, der dieses Ereignisses in der Karwoche gedenkt). Am folgenden Morgen versucht Platonov vergeblich, den Schrank zuzuschließen; als Anna Petrovna eintritt, lässt er den Schlüssel fallen und hebt ihn wieder auf[48]. Gewiss ist es kein Zufall, dass Platonov das wichtigste Attribut des hl. Petrus erhält, zumal wenn wir berücksichtigen, dass auch in der Erzählung „Der Namenstag“ („Imeniny“; 1888) die Schlüssel am Peter- und Paulstag verloren gehen[49]. Vladimir Nabokov wird später im Roman „Die Gabe“ („Dar“) zeigen, dass er das heortologische Motiv verstanden hat, indem er seinen Helden Fedor am selben Tag den Schlüssel verlieren lässt.[50] Im vierten Akt erfahren wir mit den Worten des Bugrov den Wochentag der Ereignisse: „Seid gegrüßt! Zum

---

[44] «Я лежащий камень. Лежащие камни сами созданы для того, чтобы мешать» (ders., S. 34).

[45] Ders., S. 121.

[46] «Я и держал бы это слово, если бы не уснул… Ведь ты видишь, что я спал?» (ders., S. 121).

[47] Mit dem Motiv des Schlafs wird Platonov im ersten Akt eingeführt. Er sagt über sich selbst: „Sechs Monate haben wir kein Parkett, keine Sessel, keine hohen Decken gesehen […] Den ganzen Winter haben wir in einer Höhle verschlafen, wie Bären, und erst heute sind wir in Gottes Welt hinausgeklettert!“ («Шесть месяцев не видели мы ни паркета, ни кресел, ни высоких потолков, […] Всю зиму проспали в берлоге, как медведи, и только сегодня выползли на свет божий!»; ders., S. 18.)

[48] Ders., S. 130.

[49] Čechov (1974–1988, Bd. 7, S. 183).

[50] Schulte (2005).

Sonntag! Lebt und seid gesund!“[51] Wir haben bereits gesehen, dass als Zeit der Ereignisse der Juni der Jahre 1878, 1879, 1880 oder 1881 in Frage kommt. Im letzten Akt sagt Sof'ja:

> Es ist furchtbar! Er hat mir gestern sein Ehrenwort gegeben, um zehn Uhr zur Hütte zu kommen, und er ist nicht erschienen… Ich habe bis zum Morgengrauen gewartet.[52]

Zwischen dem dritten und dem vierten Akt liegen also nur wenige Stunden. Im Jahr 1878 fiel der 29. Juni (an dem der zweite Akt spielt) auf einen Donnerstag, im Jahr 1979 auf einen Freitag, im Jahr 1880 auf einen Sonntag, im Jahr 1881 auf einen Montag. Zwischen dem zweiten und dritten bzw. dem dritten und vierten Akt liegen jeweils nur wenige Stunden. Es ist damit sehr wahrscheinlich, dass die Handlung im Sommer des Jahres 1880 spielt. Es ergibt sich der folgende Ablauf der Ereignisse: Platonov erhält am 28. Juni von Sonja den Brief, er solle mit ihr zusammen noch in derselben Nacht flüchten. Platonov stirbt am Tag darauf am Sonntag, dem 29. Juni 1880. Die Handlung des Dramas erstreckt sich vom achten bis zum 29. Juni des Jahres 1880.

In „Onkel Vanja“ („Djadja Vanja“; 1897) finden wir eine bereits bekannte Form der Datierung. Der dritte Akt spielt Anfang September – „Es ist schon September“[53], sagt Elena Andreevna. Wir erfahren nicht, in welchem Jahr das Drama spielt; doch auch hier gibt es einen Schlüssel. Djadja Vanja blickt gegen Ende des viertes Akts auf die Afrikakarte an der Wand und sagt: „In Afrika herrscht jetzt eine Hitzewelle – eine furchtbare Angelegenheit“[54]. Diese scheinbar beiläufige Bemerkung, für die Čechov bereits in der Bühnenanweisung eine Afrikakarte an die Wand hängen lässt, verrät uns das Jahr der Handlung. Der Sommer des Jahres 1896 war der bis dahin heißeste Sommer[55], Ende August wurden 122° Fahrenheit (50° Celsius), sogar Anfang September noch 104° Fahrenheit (40° Celsius) gemessen. Čechov, der das Stück im Oktober 1896 an Suvorin schickte, dürfte die Information aus Zeitungen gewonnen haben. Der Abschnitt fehlt in der früheren Version des Stücks mit dem Titel „Der Waldschrat“ („Lešij“) aus dem Jahr 1889. Somit lassen sich weite Teile der Handlung des „Djadja Vanja“ genau datieren: Wenn Vojnickij im dritten Akt sagt, er sei „einen ganzen Monat untätig gewesen“[56], so bezieht er sich auf den August des Jahres 1898, und wenn Sonja sagt sie sei „am vergangenen Sonntag“[57] aus der

---

[51] «Здравствуйте-с! С воскресным днем-с! Живы, здоровы-с!» (Čechov 1974–1988, Bd. 11, S. 157).

[52] «Ужасно! Дал вчера честное слово явиться в избу к десяти часам и не явился… Ждала его до рассвета» (ders., S. 151).

[53] «Вот уже и сентябрь» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 91).

[54] «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!» (Ders., S. 114.)

[55] Knox (1911, S. 55).

[56] «[…] целый месяц ничего не делал» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 110).

[57] «[…] в прошлое воскресение» (ders., S. 85).

Kirche zurückkehrt (und habe dabei gehört, sie sei nicht hübsch), so bezieht sich dies auf Sonntag, den 1. September 1898, den sechzehnten Sonntag nach Pfingsten[58]. Am Ende des vierten Akts notiert Vojnickij in das Haushaltsbuch: „Am zweiten Februar – zwanzig Pfund Fastenbutter… am sechzehnten Februar – wieder zwanzig Pfund Fastenbutter…“[59]. Wir dürfen annehmen, dass sich auch diese Daten auf das Jahr 1896 beziehen. Auf den zweiten Februar 1896 fiel die Darstellung des Herrn bzw. Mariae Lichtmess, das Fest der *Hypapante* bzw. *Sretenie Gospodne*. Über den Helden des „Kirschgarten“ („Višnevyj sad“; 1904) hängt wie ein Damoklesschwert das Datum des 22. August; an diesem Tag soll das Gut mitsamt des Kirschgartens versteigert werden. Lopachin scheint das Publikum ebenso wie die Bewohner des Gutes zu ermahnen:

> Ich erinnere Sie, meine Herren: Am 22. August wird der Kirschgarten verkauft. Denkt darüber nach!.. Denkt nach!..[60]

Der 22. August ist der Tag des heiligen Agathon (russisch Agafon), der dem russischen Leser aus den Ritualen des Aberglaubens im „Evgenij Onegin“[61] bekannt ist. Zu diesem Tag finden wir in Vladimir Dal's „Tolkovyj slovar' russkogo jazyka“ das Sprichwort: „Der Waldschrat kommt nachts aus dem Wald, treibt im Feld sein Unwesen und wirft die Garben in den Tennen um“[62]. Der Tag, an dem das Schicksal der Bäume des Kirschgartens besiegelt wird, ist der einzige Tag, der im russischen Kalender mit einem Geist des Waldes bzw. der Bäume verbunden ist. Angesichts der Tatsache, dass sich Čechov in den Dramen „Der Waldgeist“ („Lešij“) und „Onkel Vanja“ ausführlich mit dem Motiv beschäftigt hat, liegt eine bewusste Wahl des Datums nahe.

In der „Möwe“ („Čajka“) aus dem Jahr 1896 findet sich nur eine indirekte, gleichwohl aber sehr klare Anspielung auf eine der berühmtesten Erwähnungen des Kalenders in der Literatur. Treplev sieht für seine Inszenierung des Mono-

---

[58] An diesem Tag hatte Sonja in der Kirche die Lesung aus dem 2. Brief an die Korinther und aus dem Matthäusevangelium (25.14-30) gehört. Aus letzterem hörte sie das Gleichnis von dem Mann, der seine Güter an seine Knechte verteilt. Nur die Knechte, die die von ihm erhaltenen Talente durch Arbeit vermehren, werden belohnt. Auch die Verknüpfung des Dramas mit diesen Texten bedarf weiterer Untersuchung.

[59] «Второго февраля, масло постного двадцать фунтов… Шестнадцатого февраля опять масла постного двадцать фунтов» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 115).

[60] «Напоминаю вам, господа: 22 августа будет продаваться вишневый сад. Думайте об этом!.. Думайте!..» (ders., S. 227). – Ich habe keine Hinweise auf das Jahr der Ereignisse gefunden, wir können nur schließen, dass der erste und zweite Akt etwa Anfang August spielen, der dritte Akt am 22. August und der vierte Akt Anfang Oktober desselben Jahres spielen.

[61] «Чу… снег хрустит… прохожий; дева / К нему на цыпочках летит, / И голосок ее звучит / Нежней свирельного напева: / Как ваше имя: Смотрит он / И отвечает: Агафон» (Puškin, „Evgenij Onegin“, V, 9, 12).

[62] «Леший ночью из лесу выходит, дурит в поле, раскидывает снопы по гумнам» (Dal', 2004, Bd. 1, S. 97).

logs der Nina Zarečnaja vor, dass das Bühnenbild allein aus dem See im Hintergrund der Bühne und dem aufgehenden Mond besteht. Er hat den Beginn der Vorführung genau terminiert:

> Treplev: […] Wir heben den Vorhang genau um halb neun, wenn der Mond aufgeht. […] Geht an eure Plätze. Es ist Zeit. Geht der Mond auf?
> Jakov: Ja, genau jetzt.[63]

Die Anspielung auf den Dialog zwischen den Schauspielern Snout, Bottom und Quince in Shakespeares „A Midsummer Night's Dream" (III, 1) ist kaum zu überhören:

> Snout: Doth the moonshine that night we play our play?
> Bottom: A calendar, a calendar! Look in the almanac. Find out moonshine, find out moonshine!
> Quince *(takes out a book)*: Yes, it doth shine that night.

Die Aufführung von ‚Pyramus und Thisbe', um die es hier geht, ist neben der ‚Mausefalle' das zweite „Drama im Drama" in Shakespeares Werk. Die Bezüge zwischen Treplevs Inszenierung und der im Hamlet aufgeführten ‚Mausefalle' sind oft beschrieben worden.[64] Eine weitere offensichtliche Anspielung auf Shakespeares Werk aber blieb bis heute unbemerkt. Sie ist insofern interessant, als sie sich auf den Beginn von „The Twelfth Night" bezieht, das – wie „A Midsummer Night's Dream" – bereits durch den Titel auf die kalendarische Motivik verweist. Die „Möwe" beginnt mit dem berühmten Dialog zwischen Medvedenko und Maša:

> Medvedenko: Warum tragen Sie immerzu Schwarz?
> Maša: Aus Trauer über mein Leben. Ich bin unglücklich.[65]

Shakespeares „The Twelfth Night" beginnt mit der Trauer des Herzogs Orsino, der wie Medvedenko seinen Namen vom Bären (*orso*) ableitet. Orsino liebt die trauernde Olivia, Olivia aber liebt Sebastian (d.h. die verkleidete Viola); Medvedenko liebt die trauernde Maša, Maša (ihren Namen trägt Maria, die Dienerin der Olivia) aber liebt Treplev.

Abschließend ist Čechovs Einakter „Tatjana Repina" zu erwähnen[66], der eine Fortsetzung von Aleksej Suvorins gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1888 bildet. Ort der Handlung ist eine orthodoxe Kirche. Die Dialoge der Figuren und der Selbstmord der Titelheldin sind unmittelbar in den Text der Liturgie der Trauung eingeflochten. Čechov wusste natürlich, dass die Zensur ein solches

---

[63] «Треплев: Поднимем занавес ровно в половину девятого, когда взойдет луна. … Становитесь по местам. Пора. Луна восходит?
Яков: Точно так.» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 10.).

[64] Rowe (1976, S. 110-112); Scolnicov (1991); Porter (1981); Stroud (1958); Winner (1956); Smirenskij (2004).

[65] «Медведенко: Отчего вы всегда ходите в черном?
Маша: Это траур по моей жизни. Я несчастна» (Čechov 1974–1988, Bd. 13, S. 5).

[66] Racin (1983).

Drama niemals erlauben würde, doch muss ihn die Möglichkeit, Dramenhandlung und Liturgie parallel zu führen, fasziniert haben.

Dies sind nur einführende Überlegungen zu den heortologischen Motiven in Čechovs dramatischem Werk, die bis jetzt kaum erforscht sind.[67] In Anbetracht der großen Zahl heortologischer Motive in Čechovs Erzählwerk erscheinen diese Motive als ein wichtiger Bestandteil seiner Poetik. Es ist zu bedenken, dass der Festkalender in der russischen wie in der europäischen Kultur bis ins 19. Jahrhundert eine Rolle spielte, die uns heute nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist.[68] Insbesondere die frühe Geschichte des Dramas ist untrennbar mit dessen Wurzeln, d.h. mit dem Mysterienspiel, verbunden; dies gilt in gleichem Maße für das russische und das ukrainische Theater[69]. Kalendarische Anspielungen bilden insbesondere in Shakespeares Werk eine verborgene, erst kürzlich entdeckte Dimension.[70] William Shakespeare und Anton Čechov fanden in einer Hinsicht ähnliche Voraussetzungen vor: Im Gegensatz zum Dreijahreszyklus der katholischen Liturgie (der das Alte Testament einschließt) ist in der Liturgie der orthodoxen Kirche jeder Tag des Jahres mit einem bestimmten Abschnitt des Neuen Testaments verbunden. Der jährliche Zyklus (der seit dem vierten Jahrhundert weitestgehend unverändert ist) beginnt an Ostern mit dem Johannesevangelium; im weiteren Verlauf des Jahres hängt der Abschnitt deshalb vom Osterdatum ab. Somit ist es möglich, für jeden Tag auf die im Gottesdienst gelesenen Texte zu schließen, sofern wir die Jahreszahl und damit das Osterdatum kennen, – ähnlich wie es „The Book of Common Prayer“ für die protestantische Liturgie von Shakespeares Zeit erlaubt. Čechov selbst legt in der Erzählung „Der Mord“ („Ubijstvo“) eine Erklärung der Liturgie in den Mund des Jakov:

> Man muss so leben, und das heißt so beten, wie es Gott gefällig ist, und deshalb muss man jeden Tag das lesen und singen, was Gott gefällt; das heißt, was die Vorschrift besagt; so soll man das erste Kapitel des Johannesevangeliums nur am Osterfest lesen, und von Ostern bis Christi Himmelfahrt darf man das [Theotokion] *Axionestin* nicht singen, und so fort.[71]

---

[67] Senderovič (1994); De Sherbinin (1997); Pollack (2003).

[68] Die heortologische Tradition bleibt in Werken des frühen 20. Jahrhunderts lebendig; so ist sie ein wichtiger Schlüssel für die Lyrik von Aleksandr Blok. Vgl.: Gužieva (2005).

[69] Vgl. die in der Serie „Rannaja russkaja dramaturgija“ veröffentlichten Werke.

[70] Sohmer (1999, 2007).

[71] «Нужно жить, а значит и молиться так, как угодно богу, и поэтому каждый день следует читать и петь только то, что угодно богу, то есть, что полагается по уставу; так, первую главу от Иоанна нужно читать только в день Пасхы, а от Пасхы до Вознесения нельзя петь „Достойно есть“ и прочее» (Čechov 1974–1988, Bd. 11, S. 144).

Literatur

Anikin, A.A. (2005): Хронология романа Евгений Онегин. In: Бродский, Н.Л.: Евгений Онегин. Роман А.С. Пушкина. М. 326–336.

Čechov, A.P. (1974–1988): Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. М.

Chanilo, Alla (1993): Личная библиотека А.П. Чехова в Ялте. Frankfurt a.M.

Dal', Vladimir (2004): Толковый словарь живого великорусского языка. М.

De Sherbinin, Julie W. (1997): Chekhov and Russian Religious Culture. The Poetics of the Marian Paradigm. Evanston.

Dolinina, N.G. (1968): Прочитаем Онегина вместе. Заметки о романе А.С. Пушкина Евгений Онегин. Л.

Gužieva, N.I. (2005): Церковный календарь в структуре лирической трилогии А. Блока. In: Русская литература. 2. 2005. 81–93.

Ivanov-Razumnik, R.V. (1916): Сочинения. Том V. Пушкин и Белинский. Петроград.

Knox, Alexander B.A. (1911): The Climate of the Continent of Africa. Cambridge.

Košelev, V.A. (1994): Евангельский календарь Пушкинского Онегина. К проблеме внутренней хронологии романа в стихах. In: Захаров, В.Н. (ed., 1994): Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск. 131–150.

Lotman, Ju.M. (1980): Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий. Л.

Nikolaeva, S. Ju. (ed., 2004): Пасхальный текст в русской литературе XIX века. М. / Ярославль.

Paseckij, V.: Рокот забытых бур (первая половина XIX века). In: Наука и жизнь. Т. 8. 1987. 74–82.

Pašina, Ol'ga (2006): Календарно-песенный цикл у восточных славян. СПб.

Pollack, Nancy (2003): Monday, Monday, Bronze Can't Trust That Day. In: New Zealand Slavonic Journal 37. 2003. 83–90.

Porter, Robert (1981): Hamlet and The Seagull. In: Journal of Russian Studies 41. 1981. 23–32.

Pushkin, Alexandr (1964): Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated from Russian with a commentary by Vladimir Nabokov. London.

Puškin, Aleksandr (1977–1979): Собрание сочинений в десяти томах. СПб.

Racin, John (1983): Chekhov's Use of Church Ritual in Tatyana Repina. In: Redmond, James (ed.): Drama and Religion. Cambridge. 1–20.

Rannjaja russkaja dramaturgija XVII – pervoj poloviny XVIII veka. Bde. I–V. M. 1972–1976.

Rowe, Eleanor (1976): Hamlet: A Window on Russia. New York.

Sacharova, E.M. (1998): «Письмо Татьяны предо мной…». К вопросу об интерпретации Чеховым образа героини Евгения Онегина. In: Чеховиана. Чехов и Пушкин. М. 1998. 155–162.

Schulte, Jörg (2005): Ранние романы Владимира Набокова и календарь Петрарки – Feria sexta aprilis. In: Sałajczykowa, Janina / Kalita, Liliana (eds., 2005): Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku. Gdańsk. 221–233.

Scolnicov, Hanna (1991): Chekhov's Reading of Hamlet. In: Scolnicov, Hanna / Holland, Peter (eds., 1991): Reading Plays. Interpretation and Reception. Cambridge. 192–205.

Senderovič, Savelij (1994): Чехов с глазу на глаз. История одной одержимости А.П. Чехова. СПб.

Shakespeare, William (1998) The Complete Works, hg. von Stanley Wells et al. Oxford.

Smirenskij, Vadim (2004): Полет «Чайки» над морем «Гамлета». In: Toronto Slavic Quarterly 10. 2004. http://www.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml (10.03.2013).

Sohmer, Steve (1999): Shakespeare's Mystery Play. The Opening of the Globe Theatre 1599. Manchester.

Sohmer, Steve (2007): Shakespeare for the Wiser Sort. Solving Shakespeare's Riddles in The Comedy of Errors, Romeo and Juliet, King John, 1-2 Henry IV, The Merchant of Venice, Henry V, Julius Caesar, Othello, Macbeth and Cymberline. Manchester.

Švarcband, Samuil (1997): «…Время расчислено по календарью». In: Пушкинский сборник. 1997. Вып. 1. 163–172.

Švarcband, Samuil (1992): Еще раз о календаре в «Евгении Онегине». In: Russian Philology and History. In Honour of Professor Victor Levin. Jerusalem. 285–299.

Stroud, T.A. (1958): Hamlet and The Seagull. In: Shakespeare Quarterly 9 (1958). 367–372.

Turner, C.J.G. (1986): Time in Chekhov's Tri sestry. In: Canadian Slavonic Papers 28. 1. (1986). 65–79.

Turner, C.J.G. (1994): Time and Temporal Structure in Chekhov. Birmingham.

Winner, Thomas G. (1956): Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet. A Study of a Dramatic Device. In: American Slavic and East European Review. 15. 1956. 103–111.

Katina Baharova (Trier)

Im Gefängnis des Seins: Aspekte der Unfreiheit in Anton Čechovs Erzählung „Palata № 6"

1. Einleitung

Čechovs im Jahr 1892 erstmals veröffentlichte Erzählung „Palata № 6" wird in der Forschung oft als literarisches Ergebnis der zwei Jahre zuvor unternommenen Reise auf die Gefangenen-Insel Sachalin betrachtet[1]. Diese *Mania Sachalinosa*[2], zusammen mit dem langjährigen intensiven Studium des Stoizismus und insbesondere der Schriften Marc Aurels, bildet die Ideengrundlage von „Palata № 6". Dabei gewinnen die Problematik von Wissen und Gewissen sowie die Erscheinungen individueller Freiheit in einem sozialen Kontext besonders an Bedeutung. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, Čechovs Erzählung hinsichtlich der in ihr dargestellten unterschiedlichen Formen der Unfreiheit und ihrer Grenzen auszuwerten. Aus dieser spezifischen Perspektive lassen sich Fragen des menschlichen Daseins, nach dem Sinn des Lebens und zur Moral in „Palata № 6" in besonders erhellender Weise erschließen.

2. Das Konzept des Gefängnisses

Eines der permanent präsenten Motive in „Palata № 6" ist das des Gefängnisses, wobei das Krankenzimmer einer Gefängniszelle gleichgestellt wird[3]. Dieser Kerker ist ein Topos, der sich sowohl auf die Gefangenschaft im buchstäblichen Sinne beziehen lässt als sich auch zur Übertragung auf weitere konkrete, aber auch abstrakte Phänomene anbietet[4]. Das Krankenzimmer ist für sich genommen die letzte und die sichtbarste Stufe der Unfreiheit, weil es als Endstation in der Entwicklung der Figuren erscheint, die in es hineingeraten sind, insbesondere der Hauptfiguren, des ehemaligen Gerichtsvollziehers Ivan Dmitrič Gromov und schließlich auch Doktor Andrej Efimyč Ragins. Das Krankenzimmer ist ein materielles Objekt und als solches realer Ausdruck der Unterwerfung.[5]

---

[1] Rayfield (1994, S. 106) oder Suchanek (1990, S. 65).

[2] Eine Diagnose, die Čechov sich in einem Brief einige Monate vor der Abreise selbst stellt (Čechov, Bd. 4, S. 19).

[3] Vgl. Kluge (1994, S. 83); Suchanek (1990, S. 63); Knapp (1993, S. 145).

[4] Eine allegorische oder symbolische Funktion des Krankenzimmers wird bei einigen Autoren erwähnt, ohne sich in die Problematik der unterschiedlichen Aspekte des Gefängnisses zu vertiefen. Vgl. dazu Rayfield (1994, S. 107) oder Sobennikov (2007, S. 292).

[5] Vgl. Sobennikov (2007, S. 291).

Zur Aufnahme in die Nervenanstalt führt allerdings jeweils ein langer Weg, der von bestimmten Faktoren sozialer, intellektueller und medizinischer Art geprägt ist. Diese Beobachtung erlaubt zu sagen, dass das Gefängnis nicht nur im Rahmen des Krankenzimmers existiert, sondern sich auf die gesamte Stadt, auf die kleinbürgerliche Gesellschaft, auf die zwischenmenschlichen Beziehungen und letzten Endes auf die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren erstreckt. Die Menschen sind nicht nur durch ihre räumliche Isolation voneinander abgegrenzt. Viel wichtiger sind die Sperren, die sich als Moral, sozialer Stand, Lebensphilosophie oder psychische Krankheit definieren lassen. Sie sind die eigentlichen Träger der Unfreiheit und spielen eine wesentliche Rolle dabei, wer schließlich in das Krankenzimmer ein- und aus der Gesellschaft ausgesperrt wird.

Die Idee des Gefängnisses lässt sich also auf zweierlei Weise auf die Erzählung beziehen. Zunächst ist das Gefängnis ein ganz konkreter Ort, der in zwei Ebenen zu untergliedern ist: die kleine Stadt, die aufgrund ihrer räumlichen Abgrenzung von dem Rest der Welt einer Strafkolonie ähnelt, und das Krankenzimmer, das wesentliche Merkmale mit einem Kerker teilt. Das Gefängnis hat aber auch eine abstrakte Dimension, die sich in Ignoranz, Gleichgültigkeit, Befolgung von Regeln und Vorurteilen, sozialer Obrigkeit, Erstellung einer bequemen Lebensphilosophie und psychischer Krankheit manifestiert.

Von großer Bedeutung dabei ist die Art und Weise, wie die Figuren mit diesen verschiedenen Formen der Unfreiheit umgehen, wie sie dadurch ihr Leben gestalten und inwiefern sie diese bewusst wahrnehmen. Angesichts dessen, dass die Gefangenschaft so umfassend dargestellt ist, stellt sich die Gegenfrage, ob der Text auch eine Situation kennt, in der Freiheit erreicht wird, und wenn ja, in welcher Form sie besteht. Um diese Frage beantworten zu können, muss zunächst ein Überblick über die Determinationsformen verschafft werden, die sich aufgrund der aufgeführten Unterscheidungen in physische, psychische, intellektuelle und soziale Abhängigkeit differenzieren lassen.

3. Die körperliche Unfreiheit

Am offensichtlichsten in der Erzählung ist die physische Form der Unfreiheit. Sie wird vor allem durch die kleine Stadt und das Krankenzimmer selbst zum Ausdruck gebracht.

3.1. Die Stadt

Die kleine Stadt mitten im Nirgendwo fällt auf den ersten Blick nicht sehr auf. Es gibt keine genauen Angaben, wo sie liegt oder wie groß sie ist. Alle Informationen in Bezug auf ihre geographische Lage beschränken sich auf die Bemerkung, dass sie 200 Werst von der nächsten Eisenbahnstrecke entfernt ist und dass ihre Bewohner ein Leben in Unglück und Verderben führen. Zivilisation

und Fortschritt erreichen das Städtchen nicht bzw. nur mit großer Verzögerung[6]. Genau wie beim Krankenzimmer ist eine Flucht aus der Stadt nicht möglich. Jeder, der sie verlässt, kommt wieder zurück. Und nach der Rückkehr kommt es, wie das Beispiel der beiden Hauptfiguren zeigt, für diese zur eigentlichen Katastrophe. Gromov erkrankt psychisch, nachdem er nach dem Abbruch seines Studiums in die Stadt zurückkommt. Ragin verliert seine Freiheit ebenso, kurz nachdem er eine beschwerliche Reise nach Moskau, Petersburg und Warschau gezwungenermaßen unternommen hatte.

Die Stadt selbst führt bei ihren Einwohnern zur Entwicklung einer räumlich bedingten Verhaltensweise, die sich darin ausdrückt, dass die Menschen Gerüchte verbreiten, um sich von ihrer Trägheit, Ignoranz, Gleichgültigkeit und ihrem sinnlosen Dasein abzulenken und ihre Existenz dadurch halbwegs erträglich zu machen und zu rechtfertigen. Diese Gerüchte, die auch die psychische und die soziale Determinationsform voraussetzen, spielen in der Kompositions- und Ideenstruktur der Erzählung eine sehr wichtige Rolle. Sie stellen einen Kompositionsrahmen her, der eine sehr ausführliche Beschreibung Ragins und seiner Gespräche mit Gromov enthält. Die Wiedergabe dieses Geredes, die an ganz konkreten Textstellen eingeschaltet wird, drückt vor allem zwei Tatsachen aus: den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft und die Dominanz dieser Gesellschaft über den einzelnen Menschen. Keiner ist mehr Herr über sich selbst, wenn er von den anderen aus einer festgelegten Perspektive betrachtet wird, bzw. wenn die Wirkung der Gerüchte eintritt.

3.2. Das Krankenzimmer

Das Krankenzimmer als ein Teil des Krankenhauses ist für seine Insassen der Endpunkt des Leidens und zugleich der gesellschaftlichen Degradierung. Hier sind Ragins Überlegungen in Bezug auf das Krankenhaus hervorzuheben: Das menschliche Elend ist eigentlich nicht aus der Welt zu schaffen, und das Bestehen so einer Anstalt ist daher durch die Existenz des Elends gerechtfertigt[7]:

> К тому же, если люди открывали больницу и терпят ее у себя то, значит, она им нужна; предрассудки и все эти житейские гадости и мерзости нужны, так как они с течением времени перерабатываются во что-нибудь путное, как навоз в чернозем. На земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости.[8]

---

[6] Vgl. Kluge (1994, S. 84).

[7] Kurz vor der Abreise nach Sachalin schreibt Čechov an Suvorin, der die Gründe für dieses beschwerliche Abenteuer nicht nachvollziehen konnte, Folgendes: «[...] Вы пишете, что Сахалин никому не нужен и ни для кого не интересен. [...] Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов» (Čechov, Bd. 4, S. 32).

[8] Čechov, Bd. 8, S. 83 f.

Dabei entwickelt sich eine Art Pseudologik, die aber den moralischen Grundsätzen widerspricht. Denn das Krankenzimmer wird als Institution vorgestellt, welche für die Gesellschaft die von Ragin benannte Funktion eines Verbannungsortes für unbequeme Menschen erfüllt.[9] Diese Anstalt hat nichts mehr mit Psychiatrie oder Medizin zu tun, da es nicht mehr auf Heilung ankommt. Der Mensch als Subjekt hört auf als Subjekt zu existieren und wird zum Objekt einer Gesellschaft, die sich ihre Probleme in dieser Art und Weise aus der Welt räumt.

> Нравственное отношение и логика тут ни при чем. Все зависит от случая. Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и все. В том, что я доктор, а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность.[10]

Das Krankenzimmer als Konzept der körperlichen Unfreiheit erstreckt sich auf insgesamt sechs Figuren, wobei zwei von ihnen Hauptfiguren sind: Gromov und Ragin.

Gromov nimmt eine zentrale Stellung im Krankenzimmer ein.[11] Der ehemalige Gerichtsvollzieher ist auch derjenige, der aufgrund seiner Herkunft und der besonderen Beziehung der anderen Kranken zu ihm auf den ersten Blick aus dem Kreis der Patienten herausfällt, und er ist auch der einzige, dem seine Gefangenschaft bewusst ist. Die Symptome seiner Erkrankung, auch vor seiner Hospitalisierung, zeigen sich vor allem nachts, wenn er, von seinem Verfolgungswahn erfasst, immer wieder dieselbe unklare und konzeptlose Rede über die menschliche Gemeinheit hält. Diese Rede ist übrigens die einzige Formulierung seiner Gedanken und Ziele. In ihr sehnt er sich vor allem nach einem: der körperlichen Freiheit. Das ist jedoch paradox, da seine körperliche Unfreiheit eigentlich das Ergebnis seines psychischen Zustandes ist. Nicht externe Faktoren, wie bei Ragin, bringen ihn um seine Freiheit, sondern seine Angst, verhaftet zu werden. Er erklärt für sich logisch, dass er unschuldig ist und unschuldig bleiben wird, aber die Angst vor einem Szenario, dem später der Arzt zum Opfer fällt, zwingt ihn dazu, seine persönliche körperliche Freiheit nach und nach selbst aufzugeben, bis er sich letzten Endes im Keller einsperrt.

In diesem Sinne kann Gromov eigentlich nie frei sein, da die Ursachen seiner physischen Gefangenschaft sekundär in Bezug auf seine psychische Krankheit sind. Die bewusste Wahrnehmung der Realität und das logische Denken, das Vorhandensein eines gewissen Grades an sozialer Integration, ausgedrückt durch die Sympathie der Stadtbewohner dem jungen, unglücklichen Mann gegenüber, helfen ihm nicht, seine krankhaften Ängste zu besiegen. Werden die anderen im Text dargestellten Determinationsformen in Betracht gezogen, dann ist Gromov die einzige Figur in der Erzählung, die mehr oder wenig nüchtern die Wirklichkeit sehen kann, mit einer Ausnahme allerdings: seiner eigenen kranken Welt.

---

[9] Vgl. Kluge (1994, S. 83).

[10] Čechov, Bd. 8, S. 95.

[11] Vgl. Kirk (1991, S. 83).

Andrej Efimyč Ragin, der erste Patient, der nach einer so langen Zeit in die Nervenheilanstalt eingesperrt wird, hat von vorneherein eine ganz andere Einstellung zu der körperlichen Freiheit. Sie ist ihm nicht bewusst, bis er sie verliert. Von seiner Lebensphilosophie ausgehend, sollte sie ihm eigentlich nicht wichtig sein, und er ist vergleichsweise am Kürzesten im „Gefängnis" namens Palata № 6. Ragin leidet seit Langem an der Isolation in dem kleinen Städtchen und zieht sich in den von ihm aufgebauten Lebensraum zurück, den er allerdings als Freiraum begreift. Ist dieser eigene Raum ihm genommen, wie das Beispiel der erzwungenen Reise zeigt, fühlt er sich bedrängt und sucht die Flucht in die Einsamkeit.

Er wird in dem Moment in das Krankenzimmer eingesperrt, als er die Welt aus einer anderen Perspektive wahrzunehmen beginnt. Die Gespräche mit Gromov, die veränderte Sicht der Stadtbewohner und die eigene Feststellung, dass er Ruhe und Frieden nicht in sich selbst finden kann, bringen seine Weltauffassung ins Wanken. Ragin erkennt, dass ein Individuum selbst als solches nicht existieren kann, wenn es nicht bestimmten gesellschaftlichen Vorstellungen entspricht. Humane Charakterzüge wie Mitleid, Anteilnahme und Vernunft, die Unfehlbarkeit der Wissenschaft und die innere Beruhigung des Nachdenkens, mit anderen Worten, alles, was bis jetzt seine Lebensansichten ausgemacht hatte, wird jetzt aus der Perspektive der Gefangenschaft mit der Feststellung neu bewertet, dass er sein Leben versäumt habe. Diese verspätete Erkenntnis aber bringt ihm eigentlich nichts, da er schon körperlich in dem Krankenzimmer gefangen und damit vom Rest der Welt isoliert ist.

Der Arzt gerät hiermit zwischen zwei Pole: der physischen und der geistigen Gefangenschaft. Ragins körperliche Freiheit entwickelt sich umgekehrt proportional zu seiner geistigen Freiheit. Während die erste nach und nach schrumpft (große Wohnung, kleine Wohnung, Krankenzimmer, Bett, eigener Körper), kommt die zweite mehr und mehr zum Vorschein. Dies wird mit der Erkenntnis, dass er in einem geschlossenen Kreis gefangen ist, durch den Ausbruchsversuch (hier werden im Text erstmals Imperativformen der Verben gebraucht), die bewusste Wahrnehmung des eigenen Gewissens und den Wunsch, das Unrecht durch Mord und Selbstmord abzuschaffen, ausgedrückt. Der Verlust seiner körperlichen Freiheit überschneidet sich also mit der gewonnenen Klarheit über die Realität und der Befreiung von den Denkmustern, mit deren Hilfe er bis zu diesem Zeitpunkt sein Gewissen beruhigt hatte. Er kann aber daraus keine Vorteile mehr ziehen, bzw. diese Erkenntnis umsetzen, da die Fähigkeit, frei zu denken und bewusst zu handeln, durch die körperliche Gefangenschaft sinnlos und unproduktiv wird.

4. Die intellektuelle Unfreiheit

Ragins physische Unfreiheit erlöst ihn also von einer ganz anderen Form der Gefangenschaft: der intellektuell-geistigen. Von Anfang an wird er als ein Mensch beschrieben, der die Vernunft[12] und die Ehrlichkeit über alles stellt und der sich gedanklich in einer eigenen Welt bewegt, die von ihm bewusst von der Realität abgegrenzt wird.

Doktor Ragin entwickelt Gedankenkonstrukte, mit deren Hilfe er sein Leben rechtfertigt. Er versucht die Welt zu erklären und Sinn in die eigenen Taten zu bringen, wobei er für sich eine Art Lebensphilosophie ‚zusammenflickt', die aus Postulaten besteht, welche aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und aufeinander abgestimmt werden. Diese Lebensphilosophie hat eine zentrale Funktion: Ragins Handeln, bzw. genauer gesagt: sein Nichthandeln, als Akzeptanz der miserablen Lebensumstände in der Stadt und vor allem in dem Krankenhaus zu erklären und zu begründen.[13]

Die Rechtfertigung seiner Passivität verläuft allerdings ziemlich komplex, wobei das Ergebnis fast immer in Form einer philosophischen Sentenz präsentiert wird. Ragin greift weiterhin allgemeine Fragen der medizinischen Moral auf, die aber auch aus einer Sichtweise interpretiert werden, die dem gewöhnlichen Leben radikal fremd ist. Anstatt die Linderung des körperlichen Leidens als Hauptziel der Medizin anzusehen, versucht er beispielweise die Schmerzen als Bedingung des Denkens darzustellen, als das, was das Menschendasein überhaupt ausmacht:

> Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, если какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству, и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания пилюлями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор находило не только защиту от всяких бед, но даже счастие.[14]

Das ist Ragins Standpunkt, von dem aus er die Welt bewertet und von dem her er sich das Recht gibt, die schreckliche Situation im Krankenhaus weiter zu ignorieren. Nach demselben Muster werden auch die neuen wissenschaftlichen Entdeckungen im Bereich der Medizin für fruchtlos erklärt, da sie, seiner Meinung nach, im Endeffekt keinerlei Auswirkungen auf das Leben und die Gesundheit der Menschen haben.[15]

---

[12] Vgl. Kirk (1991, S. 84) oder Sivakova/ Popova (2000, S. 80).

[13] Kluge (1994, S. 82).

[14] Čechov, Bd. 8, S. 85.

[15] Liza Knapp behauptet, dass "Dr. Ragin does nothing to alleviate the suffering he witnesses because he is indifferent to it; he feels no fear and consequently no pity" (Knapp 1993, S. 151).

Zusammenfassend lässt sich über diesen ‚praktischen' Teil von Ragins Philosophie sagen, dass sie selbst ergebnislos ist und ins Nichts führt. Das Unglück und das Leiden sind für ihn nicht aus der Welt zu schaffen, und das ist der entscheidende Grund dafür, dass er sich den Problemen ihrer Bekämpfung entzieht und sie stattdessen in Form von pseudophilosophischen Gedankenkonstruktionen, die weder mit Moral, noch mit Medizin etwas zu tun haben, sogar gutzuheißen versucht.

Die Rechtfertigung seines Nichthandelns ist mit einer weiteren Funktion von Ragins Lebensphilosophie verbunden, die nicht auf die Gesellschaft oder eine andere äußere Instanz bezogen ist, sondern einzig dazu dient, sein eigenes Gewissen zu besänftigen. Das wird vor allem dadurch deutlich gemacht, dass Ragin das offensichtliche Übel zwar registriert und versteht, es dann aber relativiert. Dies geschieht häufig mit Hilfe von Gedanken- und Satzkonstruktionen, bei denen die Konjugation *no* eine entscheidende Rolle spielt.[16] Es wird zwar erkannt, dass so zu handeln falsch ist, *aber* mit ein paar logischen Argumenten wird belegt, dass es dennoch unmöglich ist, sich anders zu verhalten bzw. dass die Ursachen und die Lösung der Probleme woanders liegen.

Andrej Efimyč entzieht sich seiner Verantwortung und minimiert auch dadurch seine Gewissensbisse, dass er sich als soziales und historisches Objekt betrachtet.[17] Eine Person könne nur für solche Taten zur Rechenschaft gezogen werden, die sie selbst zu verantworten habe. Indem er sich als Rädchen in einer Maschine sieht und den Sinn der Medizin und die Funktionen eines Arztes relativiert, versucht Ragin, die Verantwortung für seine Taten an die kleinbürgerliche Gesellschaft, an die Zeit und an die scheinbare Aussichtslosigkeit des Kampfes gegen das Leiden abzuschieben. Das Gewissen wird, indem er sein Nichthandeln in einen – wenngleich sehr ausgedehnten und unklaren – gesellschaftlichen Kontext rückt, aus seinem Bewusstsein verdrängt. Erst dann, als Ragin desillusioniert und körperlich leidend in seinem Krankenzimmer-Kerker sitzt, ist er einer direkten Konfrontation mit seinem Gewissen ausgeliefert.

Der zweite, sozusagen theoretisch orientierte Strang von Ragins Philosophie ist der Vernunft gewidmet, die er ebenfalls als Rechtfertigung für das Nicht-Handeln interpretiert. Gestützt wird die Argumentation dabei vor allem durch Marc Aurels Idee, der Mensch könne inneren Frieden und Glück nur in sich

Wäre das der Fall gewesen, dann hätte er kein Bedürfnis, sich ein rechtfertigendes Denkmodell zu errichten, außer vielleicht für den eigenen Genuss an der Philosophie. An mehreren Stellen im Text wird klar gemacht, dass Ragin eigentlich ein Mensch voller Mitleid ist, der durch seine intellektuellen Bestrebungen die Kluft zwischen dem Mitleid und seiner Unwilligkeit zu handeln zu überbrücken versucht.

[16] Sobennikov macht dieselbe Beobachtung in Bezug auf die Häufigkeit der Wiederholung der Konjugation, interpretiert sie dann aber ganz anders als «совмещение противоположностей» (Sobennikov 2007, S. 289).

[17] Johnson (1993, S. 64).

selbst finden. Aus diesem Grund, schließt Ragin, solle man die vorhandene Umgebung völlig ausblenden oder nicht berücksichtigen, weil sie unwichtig sei im Vergleich mit der menschlichen Vernunft und der Kraft der Gedanken. Der Körper sei dem Geist untergeordnet, und der Geist stelle die einzige Quelle von Freude und Zufriedenheit dar.

Der Gedanke des Gleichmuts, den Ragin aus Marc Aurels „Selbstbetrachtungen" entnimmt, wird jedoch von ihm missverstanden, da er ihn aus seinem Kontext herauslöst.[18] Die daher als pseudo-stoisch zu bezeichnende Philosophie Ragins kann von diesem, wie Gromov treffend hervorhebt, nur deshalb vertreten werden, weil Ragin nie in seinem Leben in irgendeiner Weise gelitten und somit keine Ahnung von Schmerzen habe.[19] Andrej Efymič selbst reflektiert das theoretisch aufgenommene Wissen nicht eigenständig und denkt, indem er auf eine eklektizistische und undurchdachte Weise Auffassungen anderer reproduziert, nicht selbst philosophisch. Alle Gedanken, die ihn beschäftigen, werden nicht als Produkt seiner eigenen Vernunft, sondern als aus Büchern aufgenommenes Wissen dargestellt.[20] Seine eigene Leistung besteht darin, das selektiv aufgenommene Gedankengut auf sein Leben zu beziehen, wobei dies nach seinen eigenen Maßstäben im Hinblick auf die Rechtfertigung seiner Passivität geschieht, so dass die unangenehmen Fragen seines Gewissens eine akzeptable Antwort bekommen.

Für die dauerhafte Erhaltung seines Denkmodells sind zwei Voraussetzungen notwendig: dass Ragin weder Schmerz noch Bedrängnis verspürt und dass seine innere Welt permanent mit passendem Wissen versorgt wird, bzw. dieses Wissen beständig mit Gesprächen (mit sich selbst und anderen) aktiviert werden kann. Fehlen diese zwei Faktoren, wie es zunächst durch die Reise und dann durch seine Hospitalisierung in das Krankenzimmer in weitaus gesteigerter Form geschieht, dann merkt er, dass er weder die physische Umgebung ignorieren kann, noch dass er im Stande ist, eigene Gedanken zu produzieren, bzw. aus der Realität in die Innenwelt zu entfliehen. An der Realitätserfahrung zerbricht sein Gedankenkonstrukt, und damit fällt seine gesamte bisherige Lebenswelt in sich zusammen.

Die Vernunft hat bei Ragin jedoch nicht nur die Funktion, eine Lebensphilosophie zur Legitimation des Nichtstuns und zur Gewissensbesänftigung zu entwickeln, sondern von vorneherein noch eine weitere, für die Vernunft eher als ungewöhnlich zu bezeichnende Funktion. Die Vernunft muss nichts Konstruktives hervorbringen, was die Außenwelt erkennt oder verbessern soll, dient nicht der Kommunikation (er schaut seinem Gesprächspartner nie in die Augen) oder

[18] Vgl. Rayfield (1994, S. 110); Skaftymov (1972, S. 384) behauptet sogar, dass Čechov Marc Aurel falsch interpretiert habe. Eine Position, die von Urban (1997, S. 7) angegriffen wurde.

[19] Knapp (1993, S. 146).

[20] Vgl. Sobennikov (2007, S. 293).

dem Verständnis, sondern der Unterhaltung.[21] Die Gedankenprozesse ermöglichen individuellen Genuss und haben nicht das Ziel, irgendetwas zu bewirken oder zu verändern. Durch dieses Behagen gelingt es Ragin, den Blick von der eigentlichen Wirklichkeit dauerhaft abzuwenden. Das Leben im Kokon der eigenen Gedankenwelt verdrängt die unliebsame Existenz der realen Welt und unterstützt auf diese Weise die durch seine Lebensphilosophie angestrebte Wirkung.

Der einzige, der die Sinnlosigkeit und zugleich die Instrumentalisierung von Ragins Lebensphilosophie durchschaut, ist Gromov, der aufgrund der Tatsache, dass er keinen Zugang zu Büchern mehr hat, über die Möglichkeit verfügt, sein Wissen aufzuarbeiten und zu reflektieren und vor allem über die Dinge selbständig nachzudenken, die ihm in der Wirklichkeit begegnen. Er verfügt daher über die intellektuelle Freiheit, die Ragin erst in seinen letzten Stunden findet. Gromov widerlegt praktisch alles, was Andrej Efymič als selbstverständlich annimmt und bis jetzt nur vor Menschen präsentiert hatte, die sich nicht auf demselben intellektuellen Niveau befanden. Erst nach dem Austausch mit dem ehemaligen Gerichtsvollzieher und der Konfrontation mit den eigenen Überlegungen, die sich schon aus Erfahrungen speisen, bemerkt Ragin, dass er in seiner intellektuellen Welt gefangen und einsam war. Als er jedoch die Ketten seiner Gedanken zerrissen hat, indem er die alten Denkmuster zum ersten Mal wirklich reflektiert, ist er körperlich nicht mehr frei, denn paradoxerweise gelangt er zur geistigen Freiheit erst durch die Einkerkerung seiner Person.

5. Die soziale Unfreiheit

Die intellektuelle und die psychische Determination der beiden Protagonisten (intellektuell: Ragin, psychisch: Gromov) ist eng mit einer anderen Form von Gefangenschaft verknüpft: der sozialen.[22] Unter dieser Form der Unterdrückung leiden eigentlich alle Figuren im Text. Entweder erlegen sie sich selbst soziale Einschränkungen auf, oder sie werden von der Gesellschaft zu unmotiviertem oder ungewolltem Handeln getrieben.

Am deutlichsten wird die erste Form der sozialen Determination bei Ragin. Er zeigt nicht die nötige Charakterstärke, sich in der und vor allem auch gegen die Gesellschaft zu behaupten und irgendetwas zu verlangen. Auch diese Unfreiheit schüttelt er erst ab, als es schon zu spät ist, d.h. als er in dem Krankenzimmer gefangen ist.

Auch in der zweiten Form der gesellschaftlichen Unterdrückung, der die zwischenmenschlichen Beziehungen zugrunde liegen, manifestieren sich Zwänge, die wirksam werden, indem den eigenen Ansichten und Wünschen kein Ausdruck verliehen werden kann (z.B. findet Chobotov es unangemessen, die Situa-

---

[21] Vgl. Kluge (1994, S. 82) oder Skaftymov (1972, S. 382).

[22] Ferner Sivakova /Popova (2000, S. 77).

tion im Krankenhaus zu ändern, weil dies eine Beleidigung Ragin gegenüber sein könnte, Ragin kann auf eine sofortige Rückreise nicht bestehen), so dass es zu falschem Respekt oder einer missverstandenen Freundschaft kommt. Die Einschränkungen des beruflichen oder des sozialen Standes und die von diesen vorgeschriebenen Verhaltensweisen wie der „gute Ton“ der Gesellschaft hindern die Menschen daran, sich selbst auszudrücken und das Geschehen und hiermit das eigene Schicksal zu bestimmen. Solchermaßen unwahrhaftiges Verhalten nach vorgegebenen Mustern überträgt sich bei den Figuren auf alle Lebensbereiche.

Hierin könnte auch der Grund vermutet werden, weswegen eine klare soziale Differenzierung im Rahmen des Textes nicht zu finden ist. Die grobe Teilung in Adel und Nichtadel ist nur formal präsent, die Figuren bewegen sich aber in geistiger, moralischer und sozialer Hinsicht zwischen unterschiedlichen Milieus. Hierdurch wird gerade die Allgegenwärtigkeit des gesellschaftlichen Zwangs sichtbar gemacht. Jeder Mensch, der in die gesellschaftlichen Zwänge hineingerät, muss der Erzählung nach damit rechnen, dass er seine Freiheit stufenweise aufgeben muss, bis er, wie Ragin, im Extremfall aus der Gesellschaft ausgesperrt wird. Die Individualität und die eigenen Vorstellungen von erfülltem Leben müssen der öffentlichen Meinung weichen, die sich in Gestalt der Gerüchte verselbständigt und ihren eigenen Gesetzen folgt. Die gesellschaftliche Determination ist hiermit ein unüberwindbarer Faktor der Unfreiheit.

6. Fazit

Zusammenfassend lassen sich also vier Hauptdeterminationsformen der Unfreiheit im Text feststellen: körperliche, also physische Gefangenschaft im eigentlichen Sinne, psychische Gefangenschaft in Form mentaler Erkrankung, intellektuelle Unfreiheit in Bezug auf statische, missverstandene und unproduktive Denkmodelle sowie falschinterpretierte philosophische Postulate, und gesellschaftliche Unfreiheit, d.h. Bedienung von bestimmten sozialen Klischees, Intoleranz den Anderen gegenüber und Abwendung von moralischen Grundkategorien. Sie alle greifen in solch einer Art und Weise ineinander, dass eine vollständige Freiheit des Individuums unmöglich und unerreichbar erscheint. Freiheit und Unfreiheit koexistieren im Rahmen des Textes, und ihr Zusammenspiel zeigt sich vor allem bei der Entwicklung Ragins. In dem Moment, als er sich von der für ihn wichtigsten Form der Unterdrückung, der intellektuellen, befreit, wird er Opfer der sozialen und der physischen Unterwerfung. Eine Erlösung scheint im Text nur durch den Tod möglich zu sein, wobei es fraglich ist, ob das in der Tat eine Erlösung in die Freiheit ist.

Literatur

Čechov, Anton P. (Bd. 4 und 8): Полное собрание сочинений и писем. Том 4, Письма/том 8, Сочинения. М. 1977.

Johnson, Ronald L. (1993): Anton Chekhov: A Study of the Short Fiction. New York.

Kirk, Irina (1991): Anton Chekhov. Boston.

Kluge, Rolf-Dieter (1994): Anton P. Čechov – Eine Einführung in Leben und Werk. Göttingen.

Knapp, Liza (1993): Fear and Pity in „Ward Six": Chekhovian Catharsis. In: Jackson, Robert Louis (ed.): Reading Chekhov's Text. Evanston. 145–154.

Rayfield, Donald (1994): Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama. London.

Sivakova, Ju. N. / Popova, G.A. (2000): Эмоциональный план повести А.П. Чехова «Палата № 6». In: Ионин, Г.Н. (ред.-сост.): А.П. Чехов и национальная культура: традиции и новаторство. Сборник научных статей. СПб. 73–83.

Skaftymov, Aleksandr P. (1972). О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь». In: Ders.: Нравственные искания русских писателей. М. 381–402.

Sobennikov, Anatolij S. (2007): «Палата № 6», или зачем А.П. Чехову понадобились традиционные формы повествования? In: Гитарич, И.Е. / Горячева, М.О. / Катаев, В.Б. (ред.-сост.): Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. М. 287–295.

Suchanek, Lucjan (1990): Пространство здоровья и пространство болезни («Палата № 6», 1892). In: Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.): A. P. Čechov: Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussion eines internationalen Symposiums in Badenweiler in Oktober 1985. Wiesbaden. 58–68.

Thiergen, Peter (1997): Zum Begriff „Gleichgültigkeit" bei Čechov. In: Kataev, Vladimir (Hrsg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München. 19–28.

Urban, Peter (1997): „Wie soll man leben" – Čechov und die „Selbstbetrachtungen" des Marc Aurel. In: Kataev, Vladimir (Hrsg.): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München. 3–17.

Michael Gubenko (Trier)

Adaptivität des Mittelmäßigen im Irrgarten des Genialen – eine Untersuchung des anthropologischen Wandels anhand der Figurengestaltung Kovrins und Tanjas in Anton Čechovs Erzählung „Černyj monach“ (1894)

1. Einleitung

> Das Sein des Menschen ist nicht abzutrennen von dem Sinn, zu dem er sich versteht…[1]

Jürgen Habermas erklärt in seinem Beitrag „Philosophische Anthropologie“ die Befindlichkeit des Menschen als Projektion seines Selbstentwurfs – als Abbild dessen, was er (der Mensch) sich unter einer *conditio humana* vorstellt. Somit wird deutlich, dass das Menschenbild zum konstituierenden Element des Menschseins avanciert und nicht länger bloß ein Versuch bleibt, ein solches zu beschreiben. Daher erscheint es sinnvoll, eine literarische Figurenanalyse gemäß dem Anspruch auf ihre Vollständigkeit an eine Untersuchung des Menschenbildes zu binden, welches der Figur zugrunde liegt. Eine solche Untersuchung darf sich nicht ausschließlich auf den Autor und sein anthropologisches Konzept stützen, sondern sollte sich vor allem auf die werkimmanente Figurenkomposition gründen, welche autonom zu betrachten und von der bewussten Stellungnahme des Autors unabhängig ist.

Vielversprechend erscheint eine Untersuchung des Menschenbildes in dem Werk Anton Čechovs insbesondere aufgrund der spezifischen historischen Situation, in welche die schöpferische Tätigkeit des Autors fällt. Wie der Titel des vorliegenden Bandes programmatisch zeigt, verortet sich das Werk Čechovs tatsächlich *zwischen den Zeiten*, konkret an der Schwelle der philosophischen zur wissenschaftlichen Moderne, die – verkörpert durch die Philosophie Nietzsches sowie die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Marx, Darwin, Durkheim, etwas später von Freud u.a. – eine Reihe von ein Menschenbild formenden Diskursen hervorbrachte, welche von Čechovs Zeitgenossen aufgenommen und verarbeitet wurde und sich somit im literarischen Werk widerspiegeln muss. Es liegt nahe, die gleichzeitige Existenz der Repräsentation neuer, moderner und alter, vormoderner Anthropologien nebeneinander anzunehmen. Hieraus ergibt sich die Frage, ob nicht in der oft konträren Figurengestaltung Čechovs ein Zusammenhang mit dem Konflikt der genannten Menschenbilder hergestellt werden kann.

---

[1] Habermas (2006, S.32 [Hervorhebung des Verfassers]).

In der Čechov-Forschung ist eine nur unzureichende Berücksichtigung anthropologischer Aspekte festzustellen, die – gerade angesichts der Umbruchzeit, in welcher sein Werk situiert ist – erstaunt. Gabriele Selge leistet in ihrer Arbeit mit dem vielversprechenden Titel „Anton Čechovs Menschenbild“[2] eine hervorragende Merkmalsammlung Čechovscher Helden, ohne jedoch Schlüsse auf das zugrundeliegende Menschenbild zu ziehen. Dies ist ein Versäumnis auch wohl der meisten Werkinterpretationen, die sich um eine Beschreibung der anthropologischen Beschaffenheit Čechovscher Figuren bemühen.[3] Die Beiträge zum zweiten internationalen Čechov-Symposium aus dem Jahre 1994, herausgegeben von Vladimir Kataev, Rolf-Dieter Kluge und Regine Nohejl[4], beleuchten aufschlussreich die philosophische und religiöse Motivik in Werk und Biographie des Autors. Eine gezielte Auseinandersetzung mit dem anthropologischen Wandel fehlt jedoch auch da. Die eingangs vorgestellte Form der Untersuchung des Menschenbildes bleibt meines Wissens in der bisherigen Čechov-Forschung weitestgehend ein Desiderat. Um dieses zu bearbeiten, muss zunächst eine theoretische Basis geschaffen werden, und zwar durch:

a) eine Beschreibung jener bewusstseinskonstituierenden, auf ein Menschenbild bezogenen Denkfiguren, welche für die beginnende Moderne an der Schwelle zum 20. Jahrhundert charakteristisch sind,

b) eine Kontrastierung der Merkmale der modernen Anthropologie mit der vormodernen Menschenbildkonzeption zwecks Hervorhebung zentraler Konfliktfelder zwischen der modernen und vormodernen Anthropologie.

Anhand des auf diese Weise gewonnenen Merkmalsinstrumentariums können Figurenkonzeptionen in den Werken Čechovs auf das ihnen zugrunde liegende Menschenbild hin durchleuchtet werden.

Für den vorliegenden Beitrag habe ich zum Zweck einer exemplarischen Untersuchung der poetischen Anthropologie Čechovs die Erzählung „Černyj

---

[2] Selge (1970).

[3] Dennoch wird in der Čechov-Forschung durchaus die Position vertreten, nach der das Schicksal des Helden von den figurenimmanenten, aber außerhalb seines Einflussbereiches liegenden Ursachen abhängig ist. So schreibt etwa Kataev von „Anthropologischen Ursachen für das Scheitern der Helden“ (vgl. Kataev 1979, S. 199), Linkov erklärt die „Verwandlung“ des Helden durch die Abhängigkeit von seinem „Sinn-Bewusstsein“ – dem (Irr-)Glauben um die Kohärenz seines Selbstkonzeptes und der ihn umgebenden Welt (Linkov 1997, S. 468 f.). Für Čudakov gilt der Held als Repräsentant des gegebenen Weltbilds sowie als Bestandteil und Ergebnis der künstlerischen Welt – der inneren Welt der Erzählung (Čudakov 1986, S. 311). Dieser Ansatz wird bei den genannten sowie den anderen Autoren meines Wissens nicht weiterverfolgt.

[4] Kataev / Kluge / Nohejl (1997).

monach“ („Der schwarze Mönch“; 1893) gewählt, weil sie mir für eine solche Analyse besonders fruchtbar erschien.[5]

Es wird im Folgenden versucht, konstituierende Merkmale anthropologischer Denkfiguren in der Darstellung Čechovscher Protagonisten anhand einer Textanalyse von „Černyj monach“ in der Darstellung Kovrins und Tanjas aufzudecken und den Geltungsbereich dieser Denkfiguren in ihrer Gegensätzlichkeit und Ambivalenz sowie deren Bedeutung für die Handlungskonstitution zu erschließen.

2. Vormodernes vs. modernes Menschenbild[6]

Beginnen wir mit der Differenzierung konstitutiver Merkmale der modernen und vormodernen Anthropologie.

Einschränkend muss gesagt werden, dass es nicht beabsichtigt ist, eine umfassende Charakteristik des vormodernen bzw. des modernen Menschenbildes – sofern überhaupt möglich – zu geben. Es gilt, einen knappen systematischen Umriss von jenen Diskursen zu zeichnen, welche die Zeit um 1900 im Wesentlichen geprägt haben und in die Gestaltung eines Menschenbildes eingeflossen sind, das sich radikal von jenem der Vormoderne unterschied.

Im Folgenden werden in einem Vier-Punkte-Katalog die Charakteristika der modernen Anthropologie zusammengefasst, welche für die Differenz des modernen Menschenbildes von dem vormodernen kennzeichnend sind und die sich anschließend für Čechovs Erzählung „Černyj monach“ als relevant erweisen werden.

2.1. Der entgrenzte Mensch

Jürgen Hüllen führt in seinem Werk „Ethik und Menschenbild der Moderne“[7] mit der Relativierung von Gut und Böse[8] sowie der Verneinung der Transzen-

---

[5] Die Besonderheit dieser Erzählung im Hinblick auf den Konflikt zweier konträrer Welt- und Mensch-Modelle bemerkt bereits Kataev, der es wie folgt festhält: «[...] в рассказе явно противостояние двух разных жизненных концепций» (Kataev 1979, S. 195).

[6] Bei der Erstellung eines das Menschenbild betreffenden Katalogs wurden nicht ausschließlich Ansätze aus der philosophischen Anthropologie herangezogen, sondern auch naturwissenschaftliche (s.u. 2.2) sowie soziologische (s.u. 2.3) Konzepte integriert, sofern diese für die vorliegende Untersuchung vielversprechend erschienen. Ein bestimmter Grad an Verallgemeinerung im Umgang mit der Komplexität behandelter Konzeptionen war dabei nicht zu vermeiden, aber angesichts der gestellten Aufgabe, welche auf Analyse und Deutung eines literarischen Textes hinzielt und sich nicht um eine umfassende soziokulturelle Studie bemüht, vertretbar.

[7] Hüllen (1990).

[8] Diese These verweist in erster Linie auf den ethischen Relativismus, nach dem „keine [ethische] Norm eine über die geschichtliche und kulturelle Faktizität hinausgehende, absolute Gültigkeit beanspruchen“ kann (vgl. Metzler Philosophie Lexikon, S. 505).

denz zwei zentrale Aspekte modernen Denkens an, welche im Wesentlichen die Abkehr von einer übergeordneten Werteinstanz und deren Eintausch für a) immanente und b) veränderliche Bezugsnormen gemeinsam haben. Von Herbert Uerlings in dem Seminar „Macht und Fiktion“ (2009) formuliert heißt dies: Aus der Grenzziehungskunst der Vormoderne sei eine Entgrenzungskunst der Moderne geworden[9]. Der sich im Rahmen dieser Entgrenzungskunst bewegende Mensch kann daher ein *entgrenzter Mensch* genannt werden. Dieser Terminus beschreibt vor allem einen sich im Zuge fortschreitender Säkularisierung entwickelnden Menschen, für dessen Weltbild nicht länger eine Wertigkeit des Absoluten, ein übergeordnetes *Apriori*[10], als Bezugskriterium herangezogen werden muss. Die für die moderne Anthropologie typische Relativierung von Gut und Böse bedeutet zum einen die Befreiung von der vormodernen Absolutsetzung von Normen, zum anderen jedoch eine Verwirrung in Bezug auf das nun instabile Wertesystem, das von den geltenden immanenten Bezugsrahmen, wie Gesellschaftsordnung, ethisch-moralische Vorstellungen einer bestimmten Gruppe, Rechtssystem u.ä. abhängig ist. Hüllen fasst dies wie folgt zusammen: „Die Freiheit des Einzelnen wird größer, aber die Ethik als solche verliert gerade dadurch das sie ausmachende konstitutive Kriterium der Unbedingtheit.“[11] Charakteristisch für die Vormoderne ist dagegen das Festsetzen eines Wahren bzw. des Absoluten, das zumeist in der Transzendenz verankert wird, so etwa bei Platon in der Idee des Guten[12], bei Aristoteles in dem das Physische Übersteigenden[13] und ähnlich bei Thomas von Aquin, dem zufolge das Sein, das Gute und die Wahrheit untereinander austauschbar sind[14]. Für eine vormoderne Anthropologie ist demnach entscheidend, dass das menschliche Denken und Handeln seinen Maßstab nicht selbst setzt, sondern diesen aus dem Absoluten oder der Transzendenz gewinnt, wobei jener Maßstab nicht als variabel zu verstehen ist, sondern als absoluter Wert – mehr oder weniger – feststeht.

2.2. Der bedingte Mensch

Das Verständnis des Menschen als eines von inneren und äußeren Bedingungen und Zwängen konstituierten Wesens ist die Folge einer Reihe bedeutsamer wissenschaftlicher Erkenntnisse der Zeit des ausgehenden 19. und beginnenden 20.

---

9 Vgl. Uerlings, Herbert: Univ.-Seminar „Macht und Fiktion“, Universität Trier 2009/10.

10 Vgl. Hüllen (1990, S. 110. [Hervorh. d. Verf.]).

11 Ebd., S. 111.

12 Vgl. Platon: Der Staat 505c (Platon, Bd. II, S. 244), bzw. Platon: Phaidon 75b (Bd. I, S. 754). Vgl. hierzu Hüllen (1990, S. 114).

13 Vgl. Aristoteles: Metaphysik III, 7; 1011 b 27; S. 152. Vgl. auch Hüllen (1990, S. 114).

14 Vgl. Thomas von Aquin: Summa theologica I, qu. 16, art. 1, In: Ders., Band 2 (1934), S. 86. Vgl. hierzu Hüllen (1990, S. 114).

Jahrhunderts[15]. Hierin liegt ein entscheidender Unterschied zum Menschenbild der Vormoderne. Seit der Renaissance war insbesondere die Freiheit in den Mittelpunkt des Menschenbildes gerückt worden. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts formulierten jedoch die Abhängigkeiten des Menschen von seiner materiellen Grundlage[16] (Marx), von seiner Sozialisation in der Gesellschaft[17] (Durkheim, später Skinner und Mead), von seiner biologischen bzw. genetischen Veranlagung[18] (Darwin, später Gehlen), von seiner psychologischen Entwicklung[19] (Freud, später Piaget und Kohlberg). Philosophisch begründete Nietzsche den Anbruch der Moderne mit der Formulierung einer weiteren bedeutsamen Abhängigkeit – von der „menschlichen Natur" und dem darin verankerten „Willen zur Macht"[20]. Noch vor ihm postulierte Schopenhauer ein vom sog. „blinden Willen" geprägtes menschliches Handeln[21]. Später erklärt Scheler die triebhafte Zuwendung des menschlichen Lebensdranges als eine „unumgängliche Bedingung für sein Empfinden und Wahrnehmen"[22]. Diese und andere Erklärungsansätze für die Beschaffenheit des menschlichen Wesens, die Max Weber in seiner „Protestantischen Ethik" als rationale Entzauberungsprozesse zerfallender religiöser Weltbilder[23] beschreibt und die vereinfacht auf die Formulierung „Der Mensch ist nichts weiter als…" reduziert wurden, bildeten eine Anthropologie der Bedingtheiten heraus, die im Unterschied zu dem vormodernen, eher philosophisch und theologisch begründeten Menschenbild auf wesentlich empirisch gestützten Forschungsbefunden beruht[24]. Dieser Wandel in der Auffassung vom Menschen hatte Konsequenzen für die Ethik: Die für ein Menschenbild konstitutiven Werte von Gut und Böse, die einer jeden Moral-

---

[15] Mit der Industrialisierung und dem Fortschritt in der naturwissenschaftlichen Forschung im 19. Jh. erweitern sich die Autorität und der Geltungsbereich der Naturwissenschaften. Diese Entwicklung führt zur Verbreitung einer mechanistischen Naturauffassung, darunter Materialismus, z.B. bei Moleschott mit dem empiristischen Standpunkt, „alle Erkenntnis sei sinnlich", d.h. für ihn – messbar (vgl. dazu Arjomand 1990) –, und Darwins Evolutionstheorie als Hauptströmungen.

[16] Vgl. Hüllen (1990, S. 65 f.).

[17] Vgl. Metzler Philosophie Lexikon (1999, S. 288, 548 f.). Nach Durkheim treten gemeinsame Überzeugungen (Kollektivvorstellung), welche für eine vormoderne Gesellschaft üblich waren und ein mehr oder weniger einheitliches Wertesystem sicherten (mechanische Solidarität) zugunsten einer Gesellschaftsform der Arbeitsteilung (organische Solidarität) in den Hintergrund. Die Arbeitsteilung der Individuen in der Industrie-Gesellschaft bedingt nach Durkheim die Herausbildung einer individualisierten Ideologie.

[18] Darwin (1963, S. 31 ff.).

[19] Vgl. etwa Freud (1969).

[20] Vgl. etwa Nietzsche (1964, S. 311).

[21] Vgl. Schopenhauer (1982, Bd. III, S. 483-816), vgl. auch Hüllen (1990, S. 45).

[22] Vgl. Metzler Philosophie Lexikon (1999, S. 31).

[23] Vgl. Weber (1973, S. 123, 133 f.).

[24] Vgl. Weckwerth (2005, S. 29).

und Ethikvorstellung zugrunde liegen, verlieren das Kriterium der Unbedingtheit bzw. Freiheit, das sie in der Vormoderne ausmachte, und werden auf diese Weise relativ.

2.3. Der beschleunigte Mensch

Der Terminus des *beschleunigten Menschen* verweist auf die Theorie der sozialen Beschleunigung, welche den Schwerpunkt der jüngsten soziologischen Forschung Hartmut Rosas darstellt. Er beschreibt in seinem Essay „Modernisierung als soziale Beschleunigung“[25] Dynamisierungsprozesse in der Geschichte, Kultur, Gesellschaft und der Zeit, welche im Menschen einen Anpassungsdrang sowie eine permanente Beschleunigung dieser Anpassung hervorrufen. Technische Modernisierungsprozesse zogen Dynamisierungen des individuellen Lebenstempos und des sozialen Wandels nach sich. Auch Veränderungen von Beziehungsmustern unterliegen denselben Modernisierungs-, d.h. Beschleunigungsprozessen, was das Kriterium der permanenten Beschleunigung[26] zu einem der zentralen Merkmale einer modernen Anthropologie macht. Als Katalysator für die erwähnten sozialen Beschleunigungsprozesse in Russland fungieren – vergleichbar mit Westeuropa, das in diesem Zusammenhang einige Jahrzehnte früher die Vorreiterrolle innehatte – die im ausgehenden 19. Jahrhundert beginnenden Prozesse der Industrialisierung und die damit zusammenhängenden technologischen Modernisierungsprozesse. In Abgrenzung zu einer zur Stagnation neigenden Staats-, Gesellschafts-, Familien- und individuellen Lebensordnung der Vormoderne entsteht ein Selbstkonzept, das auf der Angst basiert, der Beschleunigung nicht gerecht werden zu können (Rosa nennt es „Entschleunigungsangst“[27]).

2.4. Der sinnleere Mensch

Die Frage nach dem Sinn des menschlichen Daseins ist und bleibt ein entscheidendes Anthropologicum und gerade in ihr ist zwischen der Vormoderne und Moderne eine Zäsur festzumachen.[28] In der Vormoderne versteht sich der Mensch als Teil einer – wie auch immer gearteten – Weltordnung, welche seinem Leben den Sinn verleiht. In der Moderne ist diese Weltordnung in Frage gestellt oder sogar zerfallen, so dass die Frage nach dem Existenzsinn des Menschen zu einem Vakuum wird, das neu gefüllt werden muss, und zwar nun durch den Einzelnen selbst. Schon Locke spricht vom „subjektiven Glück“[29], Kant von

[25] Rosa (2007, S. 140–172).

[26] Vgl. dies., S. 151 ff.

[27] Rosa, Hartmut, Univ.-Vortrag „Modernisierung als soziale Beschleunigung“, Universität Trier 2009, vgl. auch Rosa (2005).

[28] Vgl. Hüllen (1990, S. 132).

[29] Ders., S. 138–145.

„selbstständiger Sinngebung". Darin ist im Ansatz das Merkmal moderner Anthropologie zu erkennen, nach dem der Mensch die Freiheit besitzt, seine Existenz selbstständig mit Sinn zu füllen. Dies ist ihm möglich, da er sich über die Relativität seines Wertesystems bewusst wird – und somit vor die Aufgabe gestellt wird, anstelle absoluter Werte von Gut und Böse Normen selbstständig zu setzen und diese in Abhängigkeit von einer Wandlung des Bezugsrahmens verändern zu können.

3. Untersuchung der Menschenbilder Kovrins und Tanjas in Čechovs Erzählung „Černyj monach"

3.1. Kovrin

In der Komposition der Figur Kovrins fällt ein vormodernes Muster als Dominante auf. Kovrin geht von einer „ewigen Wahrheit"[30] aus, welche er durch ein höheres Prinzip – im Text: die Erscheinung des Mönches – verwirklicht sehen zu können glaubt. In der Figur des Mönches selbst oder in ihr als Symptom der psychischen Erkrankung Kovrins kann das Medium des Transzendenten oder – worauf Freise im Ausgang seiner Textanalyse hinweist – ein in der Halluzination realisierter Wunschglauben an jene Transzendenz[31] gesehen werden: Dies ist hier sekundär. Bedeutsam ist, dass Kovrin – werkimmanent – *ein Suchender nach der Transzendenz* bleibt[32]. Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass der Prozess des Strebens nach der Transzendenzerfahrung mit der permanenten Selbstbestätigung Kovrins einhergeht, welche in den entscheidenden Momenten dieser (vermeintlichen) Transzendenzerfahrung durch das semantische Paradigma „genial, außergewöhnlich, etc." bedient wird. Somit wird der Mönch zugleich zur Sinn-Bestätigung für Kovrins Suche und als Medium seiner Selbstbestätigung zur Personifikation seines Egozentrismus. Auf diese Doppelfunktion soll im weiteren Verlauf dieser Untersuchung hingewiesen und in ihrem Ausgang abschließend erläuternd eingegangen werden.

Aus seiner Ausrichtung nach der Transzendenz entwickelt Kovrin ein System absoluter Werte, in dem das positiv Absolute des Sinns in seiner Wahrnehmung mit der Genialität des Sinn-Suchenden und die Sinnleere (oder der Nicht-Sinn) mit der Mittelmäßigkeit jener, die das Absolute nicht begreifen, parallel gesetzt wird.

---

[30] Čechov, Anton: Černyj monach. In: Ders.: Полное собрание сочинений и писем. M. 1977, Bd. 8, S. 226–257 [im Folgenden abgekürzt: ČM], S. 241.

[31] Vgl. Freise (1991, S. 103 f.) bzw. Freise (1997, S. 113 f.).

[32] Die Suche des Čechovschen Helden nach einem „höheren Sinn" für das eigene Sein wird in der Forschung oft als ein zentrales Charakteristikum des Helden und als ein wesentlicher Bestandteil der Poetik des Autors gesehen. Vgl. dazu etwa Lakšin (1990, S. 12); Linkov (1995, S. 65 f.); Vajnberg (1997, S. 485).

Ebenso hält Kovrin an der Vorstellung fest, *ein unbedingter Mensch* zu sein, d.h. sich von allen den Menschen beeinflussenden Verursachungen durch seinen freien Geist ablösen zu können. Dies spiegelt sich in der bewussten Verdrängung seiner beiden Krankheiten wider: der physischen (der Tuberkulose) sowie der psychischen. Dies wird in den Kapiteln III und IX nachvollziehbar:

> Эта болезнь не особенно пугала его [...].[33]
>
> «Но ведь мне хорошо и я никому не делаю зла; значит, в моих галлюцинациях нет ничего дурного», – подумал он, и ему опять стало хорошо.[34]

Ferner rückt eine mögliche Abhängigkeit Kovrins von einer materiellen Grundlage zu keinem Zeitpunkt in sein Bewusstsein. Im Gegenteil – Geld und Ruhm scheinen keine Rolle zu spielen. Darüber hinaus werden Wünsche nach Macht, Stellung und Karriere lediglich von Tanja auf Kovrin projiziert[35]: «вы величина […] Вы сделали себе блестящую карьеру [...]»[36].

Die Abhängigkeit Kovrins von seiner biologischen (genetischen) Veranlagung wird von ihm schlichtweg ignoriert. Denn zum einen deutet er seine Krankheit als Zeichen für sein Lebensopfer für eine höhere Idee und nicht als Erbe der Mutter («свое здоровье ты принес в жертву идее»[37]), zum anderen wird der zweite im Text gegebene Hinweis auf eine solche Veranlagung – an dieser Stelle treffend von Matthias Freise in zweierlei Hinsicht interpretiert – vom Ziehvater Pesockij und nicht von Kovrin selbst geäußert («Что ни говори, а кровь много значит […]»[38]). Auch die Abhängigkeit von einer Sozialisation wird von Kovrin nicht anerkannt. Der Tatbestand seines Erziehungsprozesses durch Pesockij wird lediglich als Randnotiz, Pesockij sei Kovrins «бывший опекун и воспитатель» gewesen, im Eingang der Erzählung thematisiert. Darüber hinaus erinnert sich Kovrin an viele Details aus seiner Vergangenheit im Haus Pesockijs zurück, jedoch nie an die eigentliche Rolle Pesockijs in seiner Erziehung. Er ist sich dieser daher nicht bewusst, erkennt die in der Wirklichkeit der Erzählung maßgebliche Teilhabe eines anderen an seiner Entwicklung nicht

---

33 ČM, S. 253.

34 ČM, S. 238.

35 Vgl. dazu Freise (1991, S. 102), bzw. Suchich (1983, S. 121).

36 ČM, S. 228 f.

37 ČM, S. 242. Linkov weist in diesem Zusammenhang auf einen Teufelskreis des Irrglaubens von Kovrin hin. Denn einerseits verursacht das Auserwähltsein Kovrins erst seine Krankheit, andererseits wird sein Auserwähltsein durch die Krankheit markiert (vgl. Linkov 1995, S. 69).

38 ČM, S. 246. Matthias Freise spricht Egor Pesockij den entscheidenden Einfluss auf die Schicksale Kovrins und Tanjas zu, die für ihn eine Art botanisches Züchterexperiment darstellen mit dem Ziel, seine eigenen Tugenden mit denen von Kovrins Mutter zu vereinen. Das Ergebnis dieses Versuchs sollte ein gemeinsamer Sohn Tanjas und Kovrins werden, der beide Lebensmodelle, das kontemplative – Kovrins – und das aktive – Pesockijs, realisieren würde. Somit avanciert der Ausspruch Pesockijs zur Bedeutsamkeit des Blutes zu einer der zentralen Aussagen im Text (vgl. Freise 1997, S. 110).

an. Am markantesten ist für Kovrins Selbstkonzept die Ablehnung des biologisch bedingten Normal-Menschlichen, das seiner Vorstellung des Genialen, welches über das Normal-Menschliche hinausgeht, nicht genügt. Natürlichkeit bedeutet für Kovrin eine Zugehörigkeit zum Mittelmäßigen, zu einer Herde («стадо»[39]), und wird strikt verneint. Normal zu sein, bedeutet für Kovrin, nicht länger ein Mensch zu sein.

Ähnlich auffallend ist die Unfähigkeit beziehungsweise der Unwille Kovrins, den Prozessen der sozialen Beschleunigung zu entsprechen. Als unbewegter (wenn nicht bereits *entschleunigter*) Mensch hält Kovrin an Vergangenem fest, reagiert unflexibel gegenüber einschneidenden Veränderungen und flieht stattdessen in den Zustand der Verschmelzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie es im Kapitel I bereits der Fall ist («Прекрасное настоящее и просыпавшиеся в нем впечатления прошлого сливались вместе»[40]). Seine Weiterentwicklung stagniert, ihren zentralen Ereignissen, wie der Vermählung mit Tanja oder dem Erhalt des Lehrstuhls, sieht Kovrin aus der Position des neutralen Beobachters entgegen.[41] Dabei ist Sinnsuche der entscheidende Bezugsrahmen für die Rechtfertigung seiner Unveränderlichkeit. Für Kovrin, der auf den Mönch zu warten scheint, ist das Beharren darauf, den Sinn der Legende begreifen zu wollen, äquivalent dem Warten der Welt darauf, von Kovrin begriffen zu werden: «И кажется, весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его [...]»[42].

Entsprechend der vormodernen Idee der Sinnfindung – einer Suche nach der ewigen, über allem stehenden Erkenntnis – ist der von Kovrin realisierte Prozess der Sinnsuche eng an ein bestimmtes Selbstverständnis gekoppelt. So lässt sich eine Analogie der bilateralen Wertigkeiten feststellen: Sinn-genial / Nichtsinn-mittelmäßig[43]. Ein solches Äquivalenzverhältnis ist aus der Sicht vormoderner Anthropologie durchaus zu hinterfragen, nach welcher die Sinnsuche ohne Rückkopplung an eine Selbstsuche im Sinne einer Selbstbestätigung oder gar

---

[39] ČM, S. 243.

[40] ČM, S. 232.

[41] Für Kataev liegt der eigentliche Sinn der Erzählung in dem Verweis auf die ganz in der Nähe liegende „wahre Schönheit“. Diese befindet sich für Kovrin etwa in dem dekorativen Teil des Gartens, der Ehe mit Tanja oder der wissenschaftlichen Karriere, wird von ihm jedoch übersehen, verdrängt oder ignoriert. In dieser Verdrängung der Schönheit liegt nach Kataev der gravierendste Fehler der meisten Helden Čechovs und gleichzeitig die Ursache ihres Scheiterns (vgl. Kataev 1979, S. 201 f.).

[42] ČM, S. 234.

[43] László Lieber sieht die Ursache für das In-Opposition-Setzen des Mittelmäßigen und des Genialen durch Kovrin in der eigenen Mittelmäßigkeit des Helden, der diese mit aller Kraft von sich zu weisen, ja zu verdrängen versucht (Lieber 1990, S. 347). Dagegen liefert der Text nach Suchich weder einen objektiven Beweis für die Mittelmäßigkeit, noch einen solchen für die vermeintliche Genialität des Helden (vgl. Suchich 1983, S. 115).

Selbstüberhöhung, sondern ausschließlich zugunsten transzendenter Wahrheit und gleichzeitig in ihr aufgehend vollzogen werden soll.

Die skizzierte Ambivalenz der Figurengestaltung Kovrins wird bereits im ersten Kapitel angedeutet, indem die Äußerung «этим только я и живу»[44] zweideutig erscheint: Einerseits bescheinigt Kovrin damit, nur der Sache allein ergeben zu sein («*этим только* я и живу»), andererseits besteht er darauf, der einzige zu sein, der derart in seiner Wissenschaft auflebt («этим *только я* и живу»). Ähnlich zweideutig erscheinen manche Aussagen zu Kovrin: «довольный одним тем, что ему удалось»[45]; «Ему хотелось чего-то гигантского»[46]. So stellt auch Kovrins *alter ego*, der schwarze Mönch, für ihn explizit den Transzendenz-Bezug neben die eitle Selbstüberhöhung: «ты служишь вечной правде […] в этом ваша высокая заслуга»[47]. Am deutlichsten scheint diese Ambivalenz dort zu sein, wo Selbstlosigkeit im Dienst der höheren Idee im unmittelbaren Widerspruch zur Selbstüberhöhung formuliert ist. So sagt der Mönch zu Kovrin, was dieser hören möchte: «Потому, что ты умен. Ты к славе относишься безразлично»[48].

Kovrin begreift sich als Genie, welches sich als durch das vormoderne Sinnfindungsstreben gekennzeichnet zeigt, und grenzt sich dadurch von seinem Umfeld ab – von Pesockij und Tanja, die für ihn durch ihr Unverständnis das Mittelmaß und dadurch den Nicht-Sinn verkörpern. Demnach sind sie für ihn Betrüger angesichts einer ewigen Wahrheit, für welche zu kämpfen die alleinige Prärogative Kovrins ist. Somit bildet die vormoderne Anthropologie die Basis für Kovrins Größenwahn, oder anders: Sie legitimiert ihn für Kovrin. In der Sprache Čechovs heißt dies:

> То, что говорил черный монах, […] придавало его работе особенное [...] значение и наполняло его душу гордостью, сознанием собственной высоты.[49]

3.2 Tanja

Für Tanja ist die Verneinung der Transzendenz als Merkmal moderner Anthropologie sehr präsent. Sie lehnt die Legende vom schwarzen Mönch unmittelbar in der ersten Konfrontation mit ihr im zweiten Kapitel der Erzählung ab und unterstreicht diese Ablehnung im Kapitel VII («Никого здесь нет... никого!»[50]). Der Mönch kann für sie nicht existieren, da er nicht immanent ist, damit also nicht wahr. Für Tanja ist und bleibt der Mönch Produkt der Phantasie Kovrins,

---

[44] ČM, S. 231.

[45] ČM, S. 235.

[46] ČM, S. 238.

[47] ČM, S. 241 f.

[48] ČM, S. 248.

[49] ČM, S. 246 f.

[50] ČM, S. 249.

eine Halluzination und somit Symptom seiner Geisteskrankheit. Dass der Mönch Kovrins Existenzgrundlage, ihren Sinn, repräsentiert, ist mit Tanjas Welt- und Wahrheitskonzept nicht vereinbar: «Странный мираж»[51]; «Никого здесь нет... никого!»[52]

Noch präsenter und für Tanjas Menschenbild von zentraler Relevanz ist die einer anthropologischen Konzeption der Moderne eigene Relativierung von Gut und Böse. Das Wertesystem Tanjas ist relativ und verändert sich mit den Bezugsrahmen. So ist Kovrin für Tanja solange ein Genie, als sein Agieren nicht für Tanja lediglich „geisteskrank" erscheint[53]:

> «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, […] но ты оказался сумасшедшим...»[54]

An die Stelle des Absoluten tritt ein relativer, zeitlich-persönlich bedingter (familiärer) Wert – der Garten. Schließlich fungieren die Trennung und damit die faktische Auflösung der Ehe als eine definitive Abkehr von einem im Ehegelübte manifestierten Wertesystem[55]. Wandlungen lassen sich auch in der Beziehung Tanjas zu Pesockij[56] feststellen, die zwischen den Extremen von Hass bzw. Streit und Versöhnung in einem engen zeitlichen Rahmen schwankt. Ein solcher Wertrelativismus ist für Kovrin absolut uncharakteristisch.

Tanja ist darüber hinaus ein Mensch der Abhängigkeiten, d.h. ein nachweislich von äußeren und inneren Zwängen verursacht handelnder und diese Abhän-

---

[51] ČM, S. 233.

[52] Der hier durch Tanjas Perspektive suggerierten Unwirklichkeit des schwarzen Mönchs in der fiktiven Welt der Erzählung muss nicht zwangsläufig zugestimmt werden. Folgt man etwa der Argumentation von Suchich, so erscheint die Figur des schwarzen Mönchs durchaus organisch in einer symbolisch-märchenhaften Innenwelt von ČM (vgl. Suchich 1983, S. 117).

[53] Vgl. etwa Maksimenko, nach dessen Position Tanja gerade im Gegensatz zu Kovrin und Pesockij nicht über ein eigenes fixes Idealmodell verfügt und daher „ihren Sinn" in Kovrin sucht (vgl. Maksimenko 1988, S. 86). Besonders fällt nach Maksimenko Tanjas Reaktion auf den „Fall" Kovrins als ihrer Identifikationsfigur aus: «В отличие от отца и Коврина, Таня осознает ложность своих прежних представлений о личности и не стремится к возвращению разрушенных иллюзий» (ebd., S. 87).

[54] ČM, S. 255.

[55] Dies gilt zwar auch für Kovrin, jedoch nur zur Zeit der Behandlung, also zu jener Zeit, in der ihm ein für ihn fremdes, relatives Wertesystem aufgezwungen wurde. Als er im Ausgang der Erzählung seinen „Glauben" und den Mönch wiedererlangt, wünscht er sich alles Verlorene – und auch Tanja – zurück.

[56] Elisabeth Wolffheim stellt in ihrem Aufsatz „Čechovs Mädchen und Frauen" den (meist unerfüllbaren) Wunsch nach Konventionsbruch und Eigenständigkeit als wichtiges Merkmal der Charaktergestaltung der meisten weiblichen Protagonisten in Čechovs Werk dar (Wolffheim 1997, S. 201–206). Dieses Merkmal findet auch in Tanja, wenn auch nur ansatzweise, Widerklang. Hier misslingt der gewünschte Ausbruch aus der Obhut Pesockijs aufgrund der Geisteskrankheit Kovrins, welche mit Tanjas Bild von Kovrin als Genie nicht vereinbart werden kann.

gigkeiten auch bewusst akzeptierender und sogar einsetzender Mensch; sie repräsentiert damit ein weiteres zentrales Kriterium moderner Anthropologie. Ihre Selbstkonzeption zeichnet sich durch eine zweckhafte Orientierung auf materielle Werte wie Prestige, Ruhm und Karriere aus[57]. Im Kap. I erwähnt sie wiederholt die glanzvolle Karriere Kovrins und verlangt nach einer Partizipation an Kovrins Ruhm für sich und ihren Vater. Die Kap. IV und VI zeigen des Weiteren, dass Tanja, wie die gesamte Pesockij-Familie, großen Wert auf Materielles legt: «нет надобности держать лишних работников»[58]; «А тут еще возня с приданым, которому Песоцкие придавали не малое значение.»[59]

Zur Abhängigkeit von der Sozialisation ist festzustellen, dass Tanja zwar im Umfeld des Gartens aufwächst und sich der dominanten Rolle des Gartens und im Kontext des Gartens vor allem ihres Vaters in ihrem Leben bewusst ist, («У нас только сад, сад, сад – и больше ничего […] вся наша жизнь ушла в сад»[60]), aus dieser Abhängigkeit – von Kovrin erlöst – dennoch gerne ausbrechen würde («Он мне... мне испортил всю жизнь, […] Я завтра уеду отсюда»[61]). Symptomatisch ist auch, dass Tanja Kovrin in ihrem letzten Brief im Kap. IX in unmittelbarer Folge auf die Nachricht, dass der Garten dem Untergang geweiht ist, den Tod wünscht: Das durch Sozialisation angeeignete Wertesystem des Gartens setzt sich in Tanja letzten Endes durch.

Außerdem ist Tanjas Verhalten durch ein Zweckdenken charakterisiert, das sie insbesondere auf Kovrin lenkt. Darin verbirgt sich ihr „Wille zur Macht“ – durchaus in Nietzsches Sinn zu deuten – als „Aneignung[62], Verletzung, Überwältigung des Fremden und des Schwächeren sowie Ausbeutung“[63]. Denn alle diese Stationen sind im Umgang Tanjas mit Kovrin zu beobachten: Als Aneignung kann Tanjas Verführung Kovrins zwecks Partizipation an dessen Erfolg, Talent und Ruhm gedeutet werden. Dafür sprechen beispielsweise die Momente der Begegnung Kovrins mit Tanja, die durch letztere inszeniert erscheinen. Bei genauerer Betrachtung der Begegnungsorte entstehen zumindest Zweifel an der Zufälligkeit besagter Situationen aufgrund ihrer Konnotationen. So passiert das

---

[57] Der „homo oeconomicus“ als menschliches Grundkonzept wird in der philosophischen Anthropologie als ein Produkt der industrialisierten Moderne gesehen. Vgl. dazu etwa Rösel (1975, S. 27–31).

[58] ČM, S. 239.

[59] ČM, S. 245.

[60] ČM, S. 230.

[61] ČM, S. 240.

[62] Schließlich zwingt ihn Tanja, die Vertreterin der „modernen“ Auffassung, zur „Heilung“ bzw. zu ihrer Weltsicht.

[63] Auszug aus einem Zitat aus „Jenseits von Gut und Böse“, das wie folgt vollständig wiedergegeben wird: „Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwängung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mindestens, Ausbeutung“ (Nietzsche 1964, S. 199).

erste Treffen im Garten (die Analogie zu dem Garten Eden ist kaum auszublenden), das zweite – auf einem Balkon (hier drängt sich die Analogie zu Shakespeares Romeo und Julia auf), das dritte in Tanjas (Schlaf?)-Zimmer, das vierte und für die Verführung Kovrins entscheidende Treffen findet wieder in dem berühmten Garten statt. Auch eine Verletzung ist zumindest indirekt als solche zu finden: Kovrin geht es im Laufe seiner Behandlung durch Tanja zunehmend schlechter. Überwältigung vollzieht sich in letzter Konsequenz mit dem Hassbrief Tanjas an Kovrin im Ausgang der Erzählung, der mit der Formel «Будь ты проклят»[64] wie ein Todesurteil klingt. Für die Ausbeutung spricht, dass Tanja sich durch die Liebesbeziehung und die Heirat mit Kovrin Vorzüge erhofft. Als dieses Unterfangen sich als perspektivlos entpuppt, wird Kovrin, als nicht länger brauchbar, aufgegeben. Dafür spricht die Tatsache, dass die Nachricht der Trennung beider (es wird nicht klargestellt, wer die Trennung initiiert hat) unmittelbar auf die Beschreibung der professionellen Unzulänglichkeit Kovrins und damit seines Karrierescheiterns folgt: «Пришлось отложить [лекцию] до будущего года. Жил он уже не с Таней […]»[65].

Tanja unterliegt extremen Stimmungsschwankungen. Ihre Hysterie ist ein Indiz dafür, dass sie in der Hektik der Wandlungen ihrer Umweltwahrnehmung ein – um bei der Terminologie Rosas zu bleiben – *beschleunigter Mensch* ist. Außerdem vergehen zwischen dem ersten Wiedersehen mit Kovrin und der Hochzeit bloß 3 Monate, knapp 2 Jahre später sind sie bereits getrennt. Dies spricht für einen Beschleunigungsprozess des sozialen Wandels, speziell der Beziehungs- und sozialen Interaktionsmuster.

4. Adaptivität der Moderne vs. Konservatismus der Vormoderne

Die „Beschleunigung“ Tanjas spricht wiederum für ihre Fähigkeit, sich den gegebenen Lebensumständen adäquat anzupassen. Zunächst nähert sich Tanja Kovrin an: Sie nährt seine Eitelkeit, indem sie ihm wiederholt von seiner Besonderheit erzählt, sie zeigt sich ihm gegenüber schwach und verletzlich («Она еще долго жаловалась на отца и на свою тяжелую, невыносимую жизнь в этом доме, умоляя Коврина войти в ее положение»[66]) – ein weiteres Instrument der Verführung, obwohl ihre Figur ansonsten durchaus dominante Züge aufweist: In diesem Zusammenhang sei an den langen Brief erinnert, der die Handlung mit der Reise Kovrins nach Borisovki erst auslöst (dazu ausführlich bei Freise[67]), bzw. an Tanjas direkte Rede, für die entweder konzentrierte Ratio-

---

[64] ČM, S. 255.

[65] ČM, S. 253.

[66] ČM, S. 240.

[67] Freise deutet auf eine zweifache Motivierung der Ereignisse in der Erzählung hin und beantwortet die Frage nach dem sog. „ersten Beweger“ der Handlung in zweierlei Hinsicht: Zum einen fungiert als solcher die psychische Krankheit Kovrins, zum zweiten, und für den weiteren Verlauf der Handlung wesentlich, motiviert Tanja Kovrin zur Reise nach Borisovki

nalität («Дым заменяет облака, когда их нет»[68]) oder ein bestimmender Gestus («Вот, Андрюша, почитайте статьи отца»[69]; «Оставьте меня, прошу вас»[70]) charakteristisch ist. Später, als Kovrin ihrem Anspruch nicht gerecht werden kann, vermag sie dennoch – ob mit einem anderen Mann oder alleine, ist unklar – ein Leben *nach* Kovrin zu führen, in dem sie auch überlebt[71].

In der Botaniker-Sprache heißt die Anpassungsfähigkeit von Pflanzen an äußere Bedingungen Adaptivität. Darunter ist eben diese Eigenschaft zu verstehen, die einer modernen Anthropologie eigen ist und über die Tanja, wie im Vorigen dargestellt wurde, durchaus verfügt, und die Kovrin, beziehungsweise seinem Mensch- und Selbstkonzept, gänzlich fehlt. Denn Kovrin scheitert an dem Versuch, seine Krankheit behandeln und sich damit von seinem Glauben an den Mönch abkehren zu lassen. Die Behandlung führt lediglich dazu, dass er sich nicht weiter als besonders und genial vorstellen kann, da ohne die Erscheinung des Mönches die dazu notwendige Bestätigungsinstanz fehlt. Diesen Zustand erträgt er zwar eine Weile trotz eines stets präsenten Bewusstseins darüber, dass er eben auf diese Instanz, welche sein Menschenbild und damit sein Selbstkonzept ausmacht, nicht verzichten kann: «Я видел галлюцинации, но кому это мешало? Я спрашиваю: кому это мешало?»[72]

Auch physisch scheint Kovrin nach seiner vermeintlichen Heilung etwas Wesentliches zu fehlen: «на его лице уже чего-то недостает»[73]. Letztendlich flieht er doch in den bevorzugten Zustand der Verschmelzung der Erinnerung mit der Realität, der – ausgelöst durch Tanjas zweiten Brief und die Musik – ihm erst die erneute Begegnung mit dem Mönch ermöglicht.[74]

Entscheidend ist hierbei die Fähigkeit der Figuren, sich den wechselnden Umständen anzupassen. Während Tanja das Scheitern ihrer Ehe verarbeiten und ihre Verletzbarkeit in Wut umwandeln kann, mit der sie Kovrin in ihrem zweiten Brief konfrontiert, beschwört der Letztere – und dies macht den Konservatismus seines vormodern geprägten Menschenbildes aus – immer wieder seine Vergangenheit um Tanja, den Garten und den Mönch (und damit seinen Lebenssinn) herauf.

und schließt mit dem letzten Brief an Kovrin auch selbst die Ereigniskette (vgl. Freise 1997, S. 100 ff.).

[68] ČM, S. 228.

[69] ČM, S. 235.

[70] ČM, S. 239.

[71] Entscheidend ist hier die Tatsache des Überlebens. Tanja kann – im Gegensatz zu Kovrin – das Scheitern ihrer Träume verarbeiten und ihre Verletzbarkeit und ihren Verfall («ходячие живые мощи») in Wut über Kovrin umwandeln, die sie in ihrem letzten Brief kanalisiert.

[72] ČM, S. 251.

[73] ČM, S. 253.

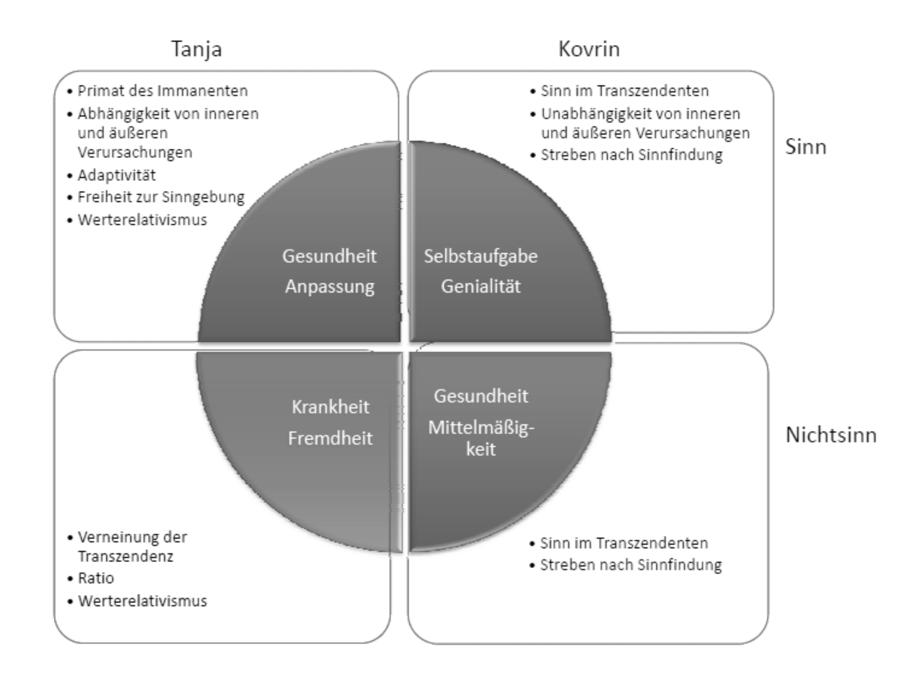
[74] Vgl. ČM, S. 255 ff.

5. Fazit

Um die Eigenart von Tanjas Menschenbildrepräsentation in Abgrenzung von jener Kovrins genauer zu beschreiben, kann das nach dem Sinnbewusstsein beider Helden ausgerichtete semantische Paradigma herangezogen werden. Lautet die Analogie im Fall Kovrins Sinn – genial / Nichtsinn – mittelmäßig, so verhält sich die Entsprechung bei Tanja durchgehend wie folgt: Sinn – gesund(normal) / Nichtsinn – krank. Sinnvoll ist für Tanja also, der Norm zu entsprechen, das heißt im konkreten Fall, gesund zu sein. Aus der Sicht Kovrins bedeutet dies jedoch, mittelmäßig zu sein und der Berufung eines Menschen nicht nachzukommen.

Im Ausgang dieser Untersuchung wird klar, dass beide anthropologischen Konzepte, das vormoderne – Kovrins, und das moderne – Tanjas, unvereinbar sind, weil das eine von variablen Bezugsnormen (im Falle Tanjas) und das andere (für Kovrin) von einem dazu konträren Absoluten ausgehen. Dieses Verhältnis lässt sich mit Hilfe des Abschlussdiagramms visualisieren (Abb. 1), in dem die der Figurengestaltung Kovrins (rechts) und Tanjas (links) zugrundeliegenden anthropologischen Aspekte sowie deren Realisierungen, d.h. die Umsetzungen der jeweiligen Anthropologien durch die Figuren selbst, skizziert werden. Als Schlussfolgerung kann formuliert werden, dass die durch die jeweilige Anthropologie konstituierte Existenzgrundlage des einen die Existenzgrundlage, das Menschenbild des anderen, in Frage stellt. Und in diesem Grundkonflikt der Anthropologien unterliegt diejenige, welche sich in den sich verändernden wirtschaftlichen, sozialen und individuellen Strukturen der Zeit im Zuge der um sich greifenden Umwälzung all dieser Strukturen als nicht anpassungsfähig zeigt, indem ihr Repräsentant nicht überlebt. Die Adaptivität des Menschen scheint in der Moderne jenes Anthropologicum zu sein, welches über das Überleben des Individuums entscheidet.

Abb. 1: Sinnparadigmen in „Černyj Monach“



Literaturverzeichnis

Aquin, Th. von: Die deutsche Thomas-Ausgabe: vollstandige, ungekurzte deutsch-lateinische Ausgabe der Summa theologica. Übers. von Dominikanern u. Benediktinern Deutschlands u. Österreichs. Hrsg. vom Kath. Akademikerverband. Bd. 2. Salzburg 1934.

Aristoteles (1981). Metaphysica. Schriften zur Ersten Philosophie. Herausgegeben von Franz Ferdinand Schwarz. Stuttgart.

Arjomand, K. (1990): Entdeckung und Rechtfertigung in der Wissenschaftsphilosophie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.

Čechov, A.P. (ČM) (1977): Черный монах. In: Ders. (1977): Полное собрание сочинений и писем. M. Bd. 8. 226–257.

Čudakov, A.P. (1986): Мир Чехова – возникновение и утверждение. M.

Darwin, Ch. (1963): Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl. Stuttgart.

Freise, M. (1991): Personendarstellung und Personenbewusstsein bei Čechov – Die Erzählung „Černyj monach". In: Wiener Slawistischer Almanach 28. 1991. 89–106.

Freise, M. (1997): Die Prosa Anton Čechovs, Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam / Atlanta.

Freud, S. (1969): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders. (1969): Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. Bd. 11.

Habermas, J. (2006): Philosophische Anthropologie. In: Winterling, Aloys (Hg.) (2006): Historische Anthropologie. München. 31–46.

Hüllen, J. (1990): Ethik und Menschenbild der Moderne. Köln / Wien.

Kataev, V.B. (1979): Проза Чехова: проблемы интерпретации. M.

Kataev, V. / Kluge, R.-D. / Nohejl, R. (Hgg.) (1997): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. München.

Lakšin, V.Ja. (1990): О «символе веры» Чехова. In: Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. M. 7–19.

Lieber, L. (1990): Структура ценностных ориентаций героев рассказа А.П. Чехова: Черный монах (1984). In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg., 1990): Anton P. Čechov – Werk und Wirkung, Wiesbaden. 342–352.

Linkov, V.Ja. (1995): Скептицизм и вера Чехова. M.

Linkov, V.Ja. (1997): Проблема истинной и ложной веры у Чехова. In: Kataev, Vladimir / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) (1997). 467–471.

Maksimenko, V.F. (1988): Проблема личности в повести А.П. Чехова «Черный монах». In: Вопросы русской литературы. 1988. 51/52. 83–89.

Metzler Philosophie Lexikon. Herausgegeben von Peter Prechtl.2. Aufl., Stuttgart / Weimar 1999.

Nietzsche, F. (1964): Zur Genealogie der Moral. In: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral. Stuttgart. 237–412.

Platon (1969): Sämtliche Werke. Herausgegeben von Erich Loewenthal. Bände I und II. Köln.

Rosa, H. (2005): Beschleunigung, Frankfurt a.M.

Rosa, H. (2007): Modernisierung als soziale Beschleunigung, Kontinuierliche Steigerungsdynamik und kulturelle Diskontinuität. In: Bonacker, Thorsten / Reckwitz, Andreas (Hgg.): Kulturen der Moderne, Frankfurt a.M. / New York. 140–172.

Rösel, M. (1975): Conditio humana. Meisenheim am Glan.

Schopenhauer, A. (1982): Die beiden Grundprobleme der Ethik. In: Ders. (1982): Sämtliche Werke, Darmstadt. Bd. III. 483–816.

Selge, G. (1970): Anton Čechovs Menschenbild. München.

Suchich, I. (1983): Загадочный Черный монах. In: Вопросы литературы. 1983. 6. 109–125.

Vajnberg, I.I. (1997): Повесть Чехова «Черный монах» как художественный эксперимент (к истории интерпретации). In: Kataev Vladimir / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) (1997). 481–489.

Weber, M. (1973): Die protestantische Ethik I: Eine Aufsatzsammlung. Hamburg.

Weckwerth, Ch. (2005): Säkularisierung der Philosophie als Weg zu einer anthropologischen Neubegründung der Philosophie bei Feuerbach. In: Humanismus aktuell. 9. 2005. Heft 16. 20–31.

Wolffheim, E. (1997): Čechovs Mädchen und Frauen. In: Kataev Vladimir / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) (1997). München. 201–209.

Ketevan Megrelishvili (Heidelberg)

Šiller Šekspirovič Gete: Auf Schillers Spuren in Čechovs „Skazki Melpomeny"

Bevor der Dramatiker Čechov seine eigenen Stücke auf die Bühne brachte und das Theaterleben mit Skandalen erschütterte, maß sich der junge Antoša Čechonte mit den Großen der Tradition und polemisierte mit ihren Aussagen in eigenen Werken. Er kokettierte, indem er eigene Briefe mit „Šiller Šekspirovič Gete" unterzeichnete.[1] Dieser spielerische Umgang mit den Klassikern schlug sich auch im ersten Erzählband „Skazki Melpomeny" nieder, der im Jahr 1884 unter dem Pseudonym ‚Čechonte' erschien. Er enthielt die sechs Erzählungen: „Ženy artistov" (1880), „On i ona" (1882), „Baron" (1882), „Mest'" (1882), „Dva skandala" (1882), „Tragik" (1883).[2] Die Erzählungen, in denen der junge Autor tatsächlich die Stücke von Shakespeare, Schiller und Goethe rezipierte, entstanden zeitgleich mit Čechovs leidenschaftlichem Interesse für das Theaterleben seiner Zeit. Vor diesem Hintergrund sind die Geschichten, die in ihrer stilistischen Vielfalt einem Potpourri gleichen, in erster Linie als kritisch-parodistische Abrechnung mit dem aktuellen Theaterbetrieb zu lesen. Hinter dem Parodisten Čechonte verbirgt sich aber bereits der spätere Dramatiker, der an dieser Stelle zwar noch keine expliziten kunsttheoretischen Maximen formuliert, jedoch schon die Fragen nach dem Dasein der Künstler und der Wirkung nicht nur des Theaters, sondern allgemein des Ästhetischen stellt.[3]

Das Publikum, einer Herde gleich, benötige verlässliche Schäfer und Hunde, so Čechov.[4] In guten Händen würde es lernen, die hohe Kunst vom possenhaften, gekünstelten Spiel zu unterscheiden. Im gleichen Zug konstatiert Čechov aber die Untauglichkeit des zeitgenössischen Theaters, die althergebrachte Funktion als Bildungsinstitution und „moralische Anstalt" (Schiller) zu erfüllen:

---

1 Čechovs Brief vom 24.11.1887 an A.P. Čechov, vgl. Čechov (1975a, Bd. 2, S. 153).

2 Die intertextuelle Verarbeitung des weltliterarischen Erbes in verschiedenen Schaffensperioden Čechovs behandelt K. Smola. Vgl. Smola (2004, S. 42 ff.). Zu der Bedeutung des Bandes „Skazki Melpomeny" als eines zyklischen Gebildes im Werk Čechovs vgl. Šacev (2009, S. 117).

3 In seinem Definitionsversuch der Čechovschen Dramaturgie schreibt Gerhard Schaumann: „Es ist leichter zu sagen, was Čechov nicht wollte, als was er wollte. Čechov sah im Theater keine ‚moralische Anstalt' (Schiller), keine nationale Bühne wie Puškin und Ostrovskij. Er wollte kein Turgenevsches ‚lyrisches Epos' (Mejerchol'd) auf die Bühne bringen" (Schaumann 1990, S. 1216).

4 Čechovs Brief an Suvorin vom 07.11.1888. Vgl. Surkov (1961, S. 41).

Das Theater könne keinen erziehen, da es sich selbst gegenüber der Menge («толпа») durch keinerlei höhere Ideale auszeichne.[5]

In seinen feuilletonistischen Kreuzzügen gegen den Theaterbetrieb versucht Čechov, mit Klischées aufzuräumen, unter denen das wahre Potential des Theaters, den Menschen in seinem Mensch-Sein zu erreichen, verschüttet bleibt. Das Problem der mangelhaften Erziehung und des fehlenden Reflexionshorizonts der Künstler taucht in Čechovs Schriften leitmotivisch als Grund und Ursache des an den Theatern herrschenden Übels auf.[6] Gerade von den ‚Dienern Apolls' fordert er a priori das Streben nach Vervollkommnung eigener menschlicher Anlagen. Aus diesem Grund wundere ihn die misslungene Aufführung „Hamlets" im Puškin-Theater nicht, denn: „Bildung [sei] unabdingbar für einen, der sich vornimmt, Hamlet zu spielen."[7] In einem für Čechov sonst untypischen didaktischen Ton appelliert er an den ‚gut erzogenen', gebildeten Menschen und verbindet damit bestimmte Erwartungen an den Zuschauer und das Theater.[8] Es liegt nahe zu fragen, ob seine Ansichten vom Schillerschen Programm der ästhetischen Erziehung des Menschen mitgeprägt wurden.[9]

---

[5] «Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр – школа, он воспитывает и проч. А я Вам скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое.» Aus dem Brief an I.L. Leont'ev vom 07.11.1888. In: Surkov (1961, S. 41). Oder: «Современный театр – это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства.» Aus dem Brief an Leont'ev vom 11.11.1888. In: Surkov (1961, S. 42).

[6] Vgl. Surkov (1961, S. 12).

[7] «Образованность необходима для берущегося изображать Гамлета» (vgl. Čechov, „Gamlet na puškinskoj scene", in: Surkov 1961, S. 174). Die deutsche Übersetzung des Zitats wie auch der weiteren Zitate aus Čechovs Werken in diesem Beitrag stammen von der Verfasserin (K.M.).
Auch an weiteren Stellen beklagt Čechov die mangelhafte Erziehung der Schauspieler: «Нужно выбрать самую строгую даму, [...] разозлить и отправить к нашим московским танцовщицам. [...] Дело в том, что наши плясуньи крайне невоспитанный народ» (Čechov: „Oskolki moskovskoj žizni 1883", in: Surkov 1961, S. 185). Vgl. auch: «Публика, как она ни глупа, все-таки в общем умнее, искреннее и благодушнее Корша, актеров и драматургов, а Корш и актеры воображают, что они умнее.» Aus dem Brief Čechovs an Suvorin vom 07.11.1888. In: Surkov (1961, S. 41).

[8] Dieser Appell darf aber nicht missverstanden werden, Čechov habe das Theater als „moralische Anstalt" und als eine rein didaktische Massenbildungsstätte reanimieren wollen. Vgl. Schaumann (1990, S. 1216). Zudem war die Vorstellung von der Schaubühne als „moralischer Anstalt" bereits zu Zeiten der Weimarer Klassik überholt. Schiller subsummierte unter diesem Terminus rückwirkend die Leitideen der Dramaturgie der Aufklärungsepoche. Vgl. Luserke-Jaqui (2005, S. 356).

[9] Direkte Zitate aus „Die Räuber" in der Erzählung „Der Tragiker" belegen, dass Čechov dramatische Werke von Schiller kannte. Aufgrund der intensiven Beschäftigung Čechovs mit der klassischen Dramaturgie ist davon auszugehen, dass Čechov auch mit den Grundideen von Schillers theoretischen Schriften zur Ästhetik und Dramaturgie vertraut war.

So sehr auch Čechov selbst als Persönlichkeit ein ‚Schillerianer' war und das Programm der ästhetischen Erziehung Schillers an seiner Biographie musterhaft vorlebte, so ist doch zu vermuten, dass sein Verhältnis zum kunsttheoretischen Gedankengut des deutschen Idealisten eher ambivalent gewesen ist. Der reife Čechov ist es nämlich, der den „intelligiblen" Menschen Schillers aus der russischen Literatur verbannt und sich dem „empirischen" Menschen zuwendet.[10] In seinem Werk ist Čechov ein Chronist mit dem diagnostizierenden Blick eines Arztes, von Kunst verspricht er sich aber keine Heilwirkung, auch nicht eine der ethisch-moralischen Art. Mit dieser neuen Betrachtungsweise Čechovs wird die große Epoche des Gewissens von Tolstoj und Dostoevskij verabschiedet: „Der Künstler soll nicht Richter seiner Helden und ihrer Gespräche sein, sondern nur leidenschaftsloser Zeuge", so Čechov.[11] Und obwohl Čechov in seinen Werken den Menschen oft dort auffängt, wo die Kluft zwischen der Idee der Freiheit und den realen Gegebenheiten am weitesten auseinanderklafft, tritt er wiederum als Apologet der menschlichen Freiheit und Würde gewiss in Schillers Fußstapfen.

Schiller seinerseits geht von der anthropologischen Prämisse aus, es liege in der Natur des Menschen, nach Freiheit zu streben und sich am Ideal menschlicher Freiheit zu orientieren. Nun solle der Mensch dazu erzogen werden, diese Anlagen zu realisieren. Die Vollkommenheit des Menschen bestehe darin, dass es ihm „nunmehr, von Natur wegen möglich gemacht [sei], aus sich selbst zu machen, was er [wolle]".[12] Wenn Freiheit nach Schiller ein Zustand des „Nicht-vonaußenbestimmtseins"[13] ist – das heißt die Fähigkeit, das eigene Leben und Schicksal selbst zu gestalten –, so erscheinen Čechovs Helden einzig und alleine als schlechte Schüler, die keine richtige Erziehung genossen haben und aus diesem Grund ihrem Schicksal nicht ausweichen können. Bemerkenswert erscheint, dass Čechov in einem Brief an seinen Bruder Nikolaj, einem höchst begabten, aber nicht charakterfesten Menschen, ein Erziehungsprogramm in acht Punkten

---

[10] H.-J. Gerigk verwendet die Termini „intelligibel" und „empirisch" im Sinne Kants für die Grundtypen der Menschen, die in der Literatur behandelt werden: „Der ‚homo noumenon' ist der ‚intellegible' [sic!] Mensch, der *per definitionem* nur gedacht werden kann: der Mensch in seiner Freiheit, die moralische Person." Der Mensch in seiner Freiheit, die moralische Person, sei eine ideale Vorstellung, „Zumutung und Wunschbild", das die Literatur hegte. Čechov, so Gerigk, verändert durch sein Schaffen das „dominante literarische Menschenbild", indem er den Fokus auf den empirischen Menschen richtet. Im Mittelpunkt steht nun der „homo phaenomenon", „der empirische Mensch", „wie er leibt und lebt, determiniert durch Krankheit und Tod", so Gerigk (Gerigk 2006, S. 497).

[11] «Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем.» Aus dem Brief Čechovs an Suvorin vom 30.05.1888. In: Čechov (1975a, Bd. 2, S. 280).

[12] An dieser Stelle und im weiteren Verlauf der Arbeit wird zitiert aus: Schiller, Friedrich (2005): Sämtliche Werke (10 Bände), Philosophische Schriften, Bd. 8. Berlin (abgekürzt SW). Hier: SW 8, S. 374.

[13] SW 8, S. 649.

vorlegt, welches dem Bruder endlich zur Mündigkeit, zur Selbstbestimmung und Vervollkommnung seiner guten Anlagen verhelfen soll. Die mangelhafte Erziehung wirft Čechov dem Bruder als sein höchstes Laster vor:

> Du hast nur einen Fehler. Und er ist die Ursache für Deinen Kummer und Deinen Darmkatarrh. Das ist Deine äußerst mangelhafte Erziehung.[14]

Doch wie soll der Mensch zur Freiheit erzogen werden? Frei sein, so Schiller, bedeutet nicht von außen, sondern „durch sich selbst bestimmt [zu] sein“[15]. Damit die Freiheit aber nicht in Willkür ausartet, soll der Mensch zuerst auf sie vorbereitet, an sie herangeführt werden. Gerade das leistet das Ästhetische, das Schöne. Die Schillersche Formel lautet: durch das Ästhetische führt der Weg des Menschen zur Freiheit. „Weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.“[16]

Im Ästhetischen sieht der ‚Ausgleichstheoretiker‘ Schiller die Versöhnung der Extreme: Die widerstreitenden Elemente wie das Sittliche und das Sinnliche, der „Form- und Stofftrieb“ stehen im Medium des Ästhetischen in einem harmonischen Wechselspiel zueinander. Hierin spiegelt sich der Idealzustand des vollkommenen Menschen wider: ein Mensch, der alle seine Seelenkräfte im Gleichgewicht halten soll.[17] Am Schönen erlebt der Mensch die Möglichkeit der Beherrschung der eigenen Natur, und somit kommt Schiller zurück zum Freiheitsbegriff: „SCHÖNHEIT also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung“[18].

Genauso trachtet das Čechovsche Acht-Punkte-Programm (aus dem Brief an seinen Bruder) nach der Befriedung der sinnlich-moralischen Kräfte. Die Menschen der Erziehung halten ihre Natur im Gleichgewicht: Sie sind zwar uneitel, lassen sich aber nicht erniedrigen; sie fallen nicht dem falschen Schein zum Opfer und bändigen den Geschlechtstrieb, indem sie „von der Frau nicht das Bett brauchen“, sondern die Fähigkeit, Mutter zu sein. Der abschließende, achte Punkt des Briefes nennt wörtlich die Erziehung zur Ästhetik:

---

[14] «Недостаток же у тебя только один. В нем и твоя ложная почва, и твое горе, и твой катар кишок. Это – твоя крайняя невоспитанность.» Aus dem Brief an seinen Bruder N.P. Čechov vom März 1886. In: Čechov (1975a, Bd. 1, S. 222).

[15] SW 8, S. 649.

[16] SW 8, S. 309.

[17] Zwar ist nach Schiller der Antagonismus zwischen Empfinden und Denken, Materie und Form unendlich, doch „die Schönheit, [...], verknüpft zwei Zustände miteinander, die *entgegengesetzt s*ind und niemals *eins* werden können“ (SW 8, S. 363; Herv. Schiller).

[18] SW 8, S. 638.

> Sie [Leute mit Talent, K.M.] erziehen sich zur Ästhetik. [...] So sind Menschen der Erziehung […] Um sich zu erziehen […] reicht es nicht, die Pickwickier zu lesen und den Monolog aus dem „Faust“ auswendig zu lernen.[19]

Diese Aussage Čechovs korrespondiert mit der Schillerschen, dass es „keinen andern Weg“ gibt, „den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht“[20]. Čechov spricht aber in erster Linie von der Erziehung zur Ästhetik und nicht von der Erziehung durch Ästhetik. Hierin könnte der wesentliche Punkt liegen, in dem Čechov am weitesten vom Programm Schillers abweicht.[21]

Wenden wir uns nun dem jungen Antoša Čechonte zu, der sich auf der Suche nach Anton Čechov befindet und unterwegs mit Schiller polemisiert. Wie schon der Titel des Bandes „Skazki Melpomeny“ signalisiert, soll der Leser die Kunst mit Vorsicht genießen: Märchen verzaubern zwar, zerbrechen aber an der Wirklichkeit. In drei der sechs Erzählungen („Baron“, „Tragik“, „Dva skandala“) gestaltet Čechov das intertextuelle Spiel mit den Dramen Schillers, Shakespeares und Goethes. Immer nach dem gleichen Prinzip des „Theaters im Theater“ finden in den Erzählungen die Aufführungen der Stücke „Die Räuber“, „Hamlet“ und „Die Gretchen-Tragödie“ statt. Der Erzähler beobachtet die Figuren vor, während und nach dem Spiel – also in unmittelbarer Nähe zum Ästhetischen, während und in der Zeit nach der ästhetischen Erfahrung – und unterzieht die Wirkung der großen Dramatiker einer Prüfung. Dieses unmittelbare Erleben des Ästhetischen wird von Čechov in Form des Spiels auf der Bühne veranschaulicht.

Der selbstlose Zustand des Spielens, in welchem der Mensch von der „Nötigung der Natur“ und der „Nötigung der Vernunft“[22] befreit ist und alle seine Seelenkräfte gleichermaßen beschäftigt, ist von zentraler Bedeutung bei Schiller. Das Spiel bzw. der Spieltrieb wird als Vermittlungsinstanz gedacht, die dem Menschen das Ästhetische erfahrbar macht: „Der Mensch soll mit der Schönheit *nur spielen*, und er soll *nur mit der Schönheit* spielen“[23]. Schiller fasst zusammen, dass „unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und nur das Spiel es ist, was ihn vollständig macht“[24]. Die Aufwertung des Spieltriebs durch

---

[19] «Они воспитывают в себе эстетику. [...] Таковы воспитанные... Чтобы воспитаться [...] недостаточно прочесть только Пикквика и вызубрить монолог из „Фауста“» (Čechov 1975a, Bd. 1, S. 224).

[20] SW 8, S. 380.

[21] Bereits unter Schillerinterpreten wird die Streitfrage behandelt, ob Schiller seine Ursprungsidee der Erziehung durch das Ästhetische zur politischen Freiheit im Laufe der Schrift zu einer Idee der Erziehung zum Ästhetischen umgeändert habe. Vgl. Scheiffele (2008, S. 45).

[22] SW 8, S. 350.

[23] SW 8, S. 355, Herv. Schiller.

[24] SW 8, S. 354.

Schiller läuft Gefahr missverstanden zu werden, Schiller setze das Spiel und das Schöne gleich und hebe damit die Artistenmentalität hervor.[25] Auf die Gefahr der grundlosen Überbewertung der Schauspielerei machen die parodistisch gestalteten Figuren der „Skazki" aufmerksam. Das prätentiöse, schablonenhafte Bohème-Leben der Artisten tritt in den Erzählungen stärker in den Vordergrund als ihre Beschäftigung mit der Kunst. Čechov spricht den Schauspielern das Verständnis für Kunst ab. Sie nützen ihre vermeintlich überlegene Stellung den anderen gegenüber aus. In der Erzählung „Ženy artistov" werden die Ehefrauen von ihren egozentrischen Künstlern einer regelrechten Dressur unterzogen, die eine totale Aufopferung der Frauen bezweckt. Jene Künstlerkolonie, die sich aus Despoten und Getäuschten zusammensetzt, verbannt Čechov in eine Pension namens „Der giftige Schwan".

Im Namen der Kunst nehmen die Artisten aus „Skazki Melpomeny" auch das Wort ‚frei' gern in den Mund; in der Wirklichkeit erweisen sie sich aber als höchst unreife Schurken. Der Tragiker Fenogenov aus der gleichnamigen Kurzgeschichte vollbringt zwar Wunder auf der Bühne («делал буквально чудеса»[26]), ist in der Realität aber ein nichtiger Mensch. Er verführt die junge Maša, Tochter des Polizeichefs Sidoreckij, um vom Vermögen des Vaters profitieren zu können. Nachdem der Vater ihm die Summe aber verweigert, schlägt und erniedrigt der Tragiker sie. Maša, dem klassischem Muster der Empfindsamkeit nachgezeichnet, ist von seinem Spiel geblendet; ironisch merkt der Erzähler an: „Sie schaute unentwegt auf die Bühne, sogar in den Pausen, und war vollkommen begeistert"[27]. Nicht zufällig lässt Čechov in dieser Erzählung Schillers „Die Räuber" aufführen: Der Tragiker Fenogenov spielt den Erbschleicher Franz Moor und die unschuldige Maša – Amalia. Dem schillerschen Helden gleich ist der Tragiker Fenogenov von Ressentiment und Minderwertigkeitskomplexen geplagt, und seine ausschweifenden Ausführungen über das Wesen der Kunst erscheinen unglaubwürdig:

> Er sprach darüber, was die Kunst bedeute, und wie man sie zu verstehen habe. –
> Ich bin ein freier Artist – sprach er grimmig [...] – verstehen Sie? F-r-e-i![28]

Freiheit wird von den Figuren Čechovs gerade mit dem verwechselt, was Schiller durch die ästhetische Erziehung vermeiden wollte: der Willkür nämlich. Hat der deutsche Theoretiker zu hoch gegriffen, als er dem Menschen die Bestim-

---

[25] Vgl. Hofmann (2003, S. 105).

[26] Hier und im weiteren Verlauf wird zitiert nach: Čechov (1975b, hier: Bd. 2, S. 184).

[27] «Не отрывала глаз от сцены даже в антрактах и была в полном восторге» (Čechov 1975b, hier: Bd. 2, S. 184).

[28] «Он рассказывал, что значит искусство и как его понимать надо. – Я свободный артист! – говорил он, хмурясь […] – Понимаете? Сво-бо-дный!» Die Rede von Fenogenov wurde aus der Endfassung der Erzählung getilgt, sie existierte aber in den ersten zwei Varianten (für die Zeitschrift „Oskolki" und dem Sammelband „Skazki Melpomeny"). In: Čechov (1975b, Bd. 2, S. 411).

mung und Fähigkeit zumutete, mittels des Ästhetischen seine Vollendung als Mensch erfahren zu können? Spätestens als Fenogenov, der ‚große Tragiker' ohne Fallhöhe, die unschuldige Maša zu schlagen beginnt, gewinnt die triebhafte, unbeherrschbare Natur Oberhand, und der alte Rousseau, der seinerzeit nachdrücklich vor Schauspielern als unmoralischen, listigen Kreaturen warnte, scheint den Zeigefinger zu heben. Vor der artistischen Veranlagung zur Lüge warnt auch der Erzähler, und er erteilt den Rat: „Heiratet nie diese Artisten."[29]

Der Dirigent aus „Dva skandala" ist trotz seiner Genialität ein ethisches Monstrum. Sein unmenschliches Verhalten den Musikern gegenüber wird folgendermaßen gerechtfertigt: „Auf diese Weise nimmt er die heilige Kunst, mit der niemand zu spaßen hat, in Schutz."[30] Weiterhin heißt es: „Er hütet diese Harmonie und ist bereit ihretwegen die ganze Welt und sich selbst zu erhängen."[31] Das Klischee, dem ‚Diener Apolls' sei alles erlassen, löst sich mittels ironischer Brechung auf: Die Kunstergebenheit wird ad absurdum geführt, wenn man bedenkt, dass die „ganze Welt" («весь свет») der Kunst zum Opfer fallen sollte. Hinter der ‚Schminke' der Artisten verstecken sich gekonnt egozentrische Typen und kommen aus dem ‚Purgatorium des Ästhetischen' nicht als bessere Menschen hervor. Das Ästhetische als Ideal, von dem sich Schiller eine „Veredlung der Gefühle" und sittliche Reinigung versprach, reduziert sich nun zum „falschen Schein". Im 26. Brief der „Ästhetischen Erziehung" grenzt Schiller selbst den trügerischen, „falschen Schein" von dem „wohltätigen Schein" des Ästhetischen ab und warnt vor der Verwechslung der beiden.[32] Diese Differenzierung scheint aber in „Skazki Melpomeny" gänzlich auszubleiben: Der Kunstbetrieb wird zum Ort billiger Effekte.

Die Schauspieler in den Erzählungen setzen in betrügerischer Absicht Täuschungsmanöver ein, doch auf Grund des fehlenden Reflexionshorizonts geraten auch sie selbst in die Falle. Geblendet vom artistischen Auftritt des Dirigenten, bildet sich die Sängerin aus „Dva skandala" ein, er sei ihr Faust. Die Realität bestraft die Geblendete mit ihrer persönlichen Gretchen-Tragödie, die mit ihrer Entlassung aus dem Theater endet. Als ein Symbol für die täuschende Fassade des Artistischen, welche das Wahre verdeckt, dient das Bild der Holzrosen:

> An einen Rosenstrauch mit Holzblumen angelehnt, beobachtete sie seine Bewegungen. [...] Er stand hinter den Kulissen, lachte laut und trank mit Mephisto und Valentin Sekt.[33]

---

[29] «Не выходите вы замуж за этих артистов» (Čechov 1975b, Bd. 2, S. 66).

[30] «Этим самым он заступался за святое искусство, с которым никто не смеет шутить» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 438).

[31] «Он бережет эту гармонию и за нее готов повесить весь свет и сам повеситься» (ebd.).

[32] Vgl. SW 8, S. 398.

[33] «Опершись на розовый куст с деревянными цветами, следила за его движениями. [...] Он стоял за кулисами и громко хохотал, пил с Мефистофелем и Валентином шампанское» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 441).

Bereits in seinem Feuilleton, das die Gastspiele der damaligen Diva Sarah Bernhardt beleuchtet, vermisst der zwanzigjährige Čechov das Authentische in ihrem Spiel und betont ihre gekünstelte Spielweise: „Im Spiel sucht sie nicht das Authentische, sondern das Unnatürliche. Ihr Ziel besteht darin, zu erschüttern, zu verwundern und zu blenden."[34] Einige Passagen aus dem Feuilleton wandern wörtlich in die Erzählung „On i ona". Der Gegensatz zwischen dem Wahren und der Blendung durch den falschen Schein wird auch in dieser Erzählung aufgemacht: Der Erzähler warnt den Leser ausdrücklich, der trügerischen Erscheinung der eingebildeten Operndiva nicht zum Opfer zu fallen. In Wirklichkeit sei sie hässlich: „Auf den Postkarten ist sie hübsch. Glaubt nicht den Postkarten: Sie ist hässlich."[35] Ihre Erscheinung auf der Bühne sei einzig und alleine ein Trugbild, das ihrem Kostüm und ihrer Schminke zu verdanken sei:

> In der Rolle Margarethens ist sie [...] wie ein hübsches, schlankes siebzehnjähriges Mädchen. Auf der Bühne sieht sie am wenigsten sich selbst ähnlich.[36]

Gegenteiliger Meinung ist aber der Ehemann der Diva – ein Deutscher, der in einem Brief das psychologische Porträt der Sängerin entwirft. Der deutsche Idealist wird von Čechov aber parodiert, indem der Erzähler anmerkt, sein Schreiben sei mit orthographischen Fehlern übersät.[37] Im Brief beschreibt der Ehemann sein Freiheitserlebnis während des Gesangs seiner Frau und die ‚ästhetische Stimmung' des Gemüts, welche seine Frau im Verlauf des Spiels überkommt.

> Wenn sie, [...], zu singen anfängt, wenn durch die Luft die ersten Triller wirbeln, spüre ich, wie unter dem Eindruck dieser wundervollen Klänge meine erregte Seele sich zur Ruhe setzt. [...] Ich vergesse alles, was vorher war und lebe nur im Jetzt.[38]

Im Moment des Spieles erfährt diese „tausendmal verdorbene Frau" («тысячу раз испорченная женщина»[39]) eine unglaubliche Metamorphose – ihre Hässlichkeit wird von der unheimlichen Schönheit überstrahlt: Sie wirkt würdevoll, tugendhaft. Die von Schiller erhoffte Veredlung der menschlichen Natur, die man durch das Ästhetische erfahren solle, entspricht der Quintessenz des Briefes. Die herzlose und manierliche Sängerin wird während der Aufführung zu

---

[34] «Играя она гонится не за естественностью, а за необыкновенностью. Цель ее поразить, удивить, ослепить» (Čechov: „Opjat' o Sare Bernar", in: Surkov 1961, S. 172).

[35] «На карточках она – красавица. Карточкам ее не верьте: она урод» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 239).

[36] «Играя Маргарету, она, [...], выглядывает стройной, хорошенькой, семнадцатилетней девочкой. На сцене она менее всего напоминает самое себя» (ebd.).

[37] «Писано оно по-немецки и испещрено орфографическими ошибками» (ders., S. 244).

[38] «Когда она, [...], начинает петь, когда по воздуху пробегают первые трели, когда я начинаю чувствовать, что под влиянием этих чудных звуков стихает моя взбаламученная душа [...] Я все забываю, что было раньше и живу только одним настоящим» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 244).

[39] Čechov (1975b, Bd. 1, S. 243).

einer Weltversteherin: „Welch einen tiefen Sinn birgt jede ihre Bewegung! Sie versteht alles: die Liebe, den Hass, die menschliche Seele.“[40]

Die Kongruenz des Wesens und seiner Erscheinung, die der Ehemann schildert, wird aber vom Erzähler nicht als Ausdruck des höchst Ästhetischen gesehen, sondern als Ausdruck des trügerischen Scheins verspottet, welcher nur dem schauspielerischen Können entspringt.

Neben der parodistischen Abrechnung mit Artisten aufgrund ihrer Unempfänglichkeit für das Ästhetische und das Feinsinnige führt Čechov in „Skazki Melpomeny“ Situationen vor, in denen es nun die Laien sind, die der Wirkung des Theaters ausgesetzt werden. Die Folgen sind überraschend. Die Titelfigur aus der Erzählung „Baron“ ist eine kunstinfizierte „Kreatur“, die sich hinter ihrem Kosenamen und karnevalesken Kostümen verbirgt. Eines eigenen Namens ist sie nicht würdig. Diese nichtige, „armselige Kreatur“ («жалкое создание») hätte aber eine großartige Schauspielkarriere leben können, stünde ihr nicht ihre Unentschlossenheit im Wege. Jahrzehntelang dient sie als Souffleur der Kunst im Hintergrund. Der Existenzbereich des „Alterchens“ («старикашка») wird vom Erzähler strikt auf drei Orte beschränkt: die Theaterkasse, den Souffleurkasten und den Schminkraum: „Außerhalb dieser Orte existiert er nicht und ist kaum denkbar!“[41] Diese drei Orte markieren zwar die Nähe zum Theater, zugleich setzen sie aber die Grenze zum tatsächlichen Ort des Kunstgeschehens: zur Bühne. Die aus den Requisiten der großen Schauspieler zusammengestellte Kleidung Barons symbolisiert sein Scheindasein. Die blaue, befleckte Samtweste zierte einst den „großartigen Tragiker Salvini“, das Halstuch stammte vom Umhang Ernesto Rossis in „Macbeth“. Der Erzähler kommentiert die Erscheinung Barons mit den Worten: „Der arme Baron! Die Leute können sich nicht vorstellen, dass er eine eigene Physiognomie hat!“[42]

Seine eigene Physiognomie, wir spitzen es zu und sprechen von seinem Wesen, wird in der Erzählung zweimal sichtbar. Beide Male geschieht es im Moment unmittelbarer Kunstnähe. Während der Aufführung von Shakespeares „Hamlet“, vom nichtigen Spiel des Hamletdarstellers empört, vergisst Baron seine Souffleurpflichten, er erhebt endlich seine Stimme und übernimmt die Rolle Hamlets. In diesem erfüllten Augenblick gelingt es dem sonst unmündigen Baron, seinen Traum als Hamlet-Darsteller zu leben. Zu seinem eigenen Erstaunen deklamiert er nun Shakespeare, und der Erzähler stellt fest: „Diese Stimme wäre die Stimme des wahren Hamlets, […], gebe es auf der Welt kein Altern.“[43]

---

[40] «Сколько глубокого смысла кроется в каждом ее движении! Она понимает все: и любовь, и ненависть, и человеческую душу» (ders., S. 244).

[41] «Вне этих мест он не существует и едва ли мыслим!» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 453).

[42] «Бедный барон! Люди не могут допустить, что он имеет собственную физиономию!» (ebd.).

[43] «Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, [...], если бы на земле не было старости!» (Čechov 1975b, Bd. 1, S. 458).

Ähnlich Baron vermag Maša, das unschuldige Opfer des geldgierigen Tragikers, erst in der Rolle Amalias sich ihr eigenes Leid von der Seele zu reden. Gleich Baron kann auch sie nun im Spiel von sich aus agieren, sie ignoriert den Text und fleht den Tragiker an, sie endlich anzuhören:

> Es kam zu einem kleinen Skandal. Alles lief glatt bis zu der Stelle im Stück, an der Franz Amalija seine Liebe gesteht. [...] Und Maša, anstatt ihn von sich wegzujagen [...], zitterte in seinen Armen und rührte sich nicht. Sie stand wie versteinert. „Haben Sie Mitleid mit mir!" – flüsterte sie ihm ins Ohr, – „Oh, haben Sie Mitleid mit mir! Ich bin so unglücklich!"[44]

Doch die Wirklichkeit gewinnt Oberhand über diese seltsamen Momente. Baron wird aufgrund des Skandals aus dem Theater geworfen. Auch in Mašas Leben hat sich nach dem Skandal nichts zum Positiven hin verändert. Am nächsten Morgen sitzt sie in einem Lädchen und schreibt wie gewohnt ihrem Vater: „Papa, er schlägt mich! Verzeihe uns! Schick uns Geld!"[45]

Der Erzähler wertet diese Vorfälle als Skandale. Dem Publikum aber, das die Vorfälle als Schwank missdeutet, entgeht das wesentliche Moment: das Sichtbarwerden des Menschen, der aus der Rolle heraustritt und wahrnehmbar wird. Man fragt sich jedoch, warum die Skandale, die das Prinzip des Zufälligen, des Unerwarteten auf die Bühne bringen, keine Wende einleiten. Die Alltagstragik der Figuren und die angedeuteten Konflikte bleiben ohne Aussicht auf Lösung bestehen: ein Kennzeichen der späten dramatischen Werke Čechovs.[46] Eine mögliche Antwort liegt in der mangelhaften Reife der Figuren, die ihnen nicht erlaubt, ihre im ästhetischen Bereich erlebte Freiheitserfahrung zu reflektieren. Sie bleiben in ihren Empfindungen gefangen und erreichen nicht den Zustand, den Schiller wie folgt formuliert hat: „Aus dem Sklaven der Natur, solang er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt"[47].

Das Fehlen der distanzierten Reflexion unterstreicht Čechov mittels der Inszenierung der Parallelismen in der Erzählstruktur: Die Gemütszustände der Protagonisten auf der Bühne und die von ihnen dargestellten Figuren sind identisch.[48] Čechov lässt den unentschlossenen Baron während des Spieles mit dem großen Zweifler der Literatur verschmelzen. Baron deklamiert nicht einen der

---

[44] «[…] случился маленький скандал. Все шло благополучно до того места в пьесе, где Франц объясняется в любви Амалии [...]. А Маша вместо того, чтобы отпихнуть его, [...] задрожала в его объятиях, как птичка, и не двигалась... Она точно застыла. – Пожалейте меня! – прошептала она ему на ухо. – О, пожалейте меня! Я так несчастна!» (Čechov 1975b, Bd. 2, S. 187).

[45] «Папа, он бьет меня! Прости нас! Вышли нам денег!» (ebd.).

[46] Vgl. Schaumann (1990, S. 1221).

[47] SW 8, S. 391.

[48] Im Gegensatz zu Stanislavskijs Konzeption des Illusionstheaters „wünschte [Čechov], daß der distanzierte Spielcharakter einer Aufführung erhalten bleibe, daß der Zuschauer also nicht vergessen soll, daß ihm auf der Bühne etwas vorgespielt wird", schreibt Rolf-Dieter Kluge. Kluge (1995, S. 120).

vielen Hamlet-Klassiker, sondern den letzten Hamlet-Monolog des 2. Aktes, in dem der dänische Prinz über seine eigene Mutlosigkeit reflektiert. Ein zweites Mal unterbricht Baron den Hamlet-Darsteller, als Hamlet vor den Schauspielern einen Part aus „Aeneas“ vorträgt. Gleich Baron spricht sich Hamlet im Spiel frei. Genau an dieser Stelle verlautbart der dänische Prinz das erste Mal sein innerstes Verlangen nach Rache. Im Gegensatz zu Barons Geschichte steht jedoch die Wirkung des Theaters im „Hamlet“ außer Zweifel. Mehr als dem Geist des Vaters will Hamlet der Kunst vertrauen. An ihr soll sich nun die Wahrheit zeigen: Die von Hamlet veranstaltete Kunstschocktherapie soll den Mörder seines Vaters zum Geständnis bewegen:

> Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe,
> Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
> Der Bühne so getroffen worden sind
> Im innersten Gemüt, daß sie sogleich
> Zu ihren Missetaten sich bekannt.[49]

Hamlets Kunstexperiment gibt Anstoß zu einer Reihe tragischer Mord- und Todesfälle. Die Wirkungsmacht der Kunst ist bei Shakespeare so groß, dass sie nicht nur das persönliche Schicksal eines Einzelnen auf den Kopf stellt, sondern das des ganzen Landes. Von einem ähnlichen Ausmaß der Kunstwirksamkeit kann bei Čechov nicht die Rede sein.

Čechov schildert zwar an den Beispielen Barons, Mašas und der Opernsängerin eine Wandlung, die aus dem Innersten des Menschen heraus geschieht, und die das Ästhetische und nur das Ästhetische zu begünstigen vermag, es sind aber nur einige wenige Augenblicke, in denen die sonst zur Tat unfähigen Figuren aus sich heraus handeln. Eine nachhaltige Wirkung der ästhetischen Erfahrung bleibt in Čechovs Erzählungen aus. Die ursprüngliche Ausrichtung der Schillerschen Theorie, die ästhetische Erziehung solle einen Übergangszustand zur gesellschaftlich-politischen Freiheit des Einzelnen bilden, scheint utopisch. Das Freiheitserleben des Menschen im ästhetischen Zustand platzt gleich einer Seifenblase, sobald es sich der Realität wieder nähert. Der Čechovsche Erziehungsweg zur Freiheit erweist sich länger und mühseliger als der von Schiller: Auf diesem Weg soll der Mensch sich zunächst zur Ästhetik erziehen, um ferner eventuell durch das Ästhetische erzogen werden zu können.

Literaturverzeichnis

Čechov, Anton P. (1975a): Письма. Тома первый (1875–1886) и второй (1887–сентябрь 1888). Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М.

Čechov, Anton P. (1975b): Сочинения. Тома первый (1880–1882) и второй (1883–1884). Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М.

---

[49] Shakespeare (1970, S. 202).

Gerigk, Horst-Jürgen (2006): Dostojewskij und Schiller: Vorbereitung eines poetologischen Vergleichs. In: Manger, Klaus (2006): Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung. Heidelberg. 497–506.

Hofmann, Michael (2003): Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München.

Kluge, Rolf-Dieter (1995): Anton P. Čechov – eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt.

Luserke-Jaqui, Matthias (Hrsg.) (2005): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar.

Šacev, V.N. (2009): Чехов на пути к «маленькой трилогии». In: Русская литература. 2009. 4. 115–122.

Schaumann, Gerhard (1990): Innovatorische Elemente der Dramatik Čechovs. Umfeld und Wirkung (Bertold Brecht). In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg., 1990): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Teil II. Wiesbaden. 1216–1227.

Scheiffele, Eberhard (2008): Schillers *Ästhetische Briefe* im Diskurs von der „Bestimmung des Menschen". In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A. Kongressberichte, Bd. 87, 2008. Herausgegeben von Jean-Marie Valentin. Bern. 45–62.

Schiller, Friedrich (SW 8, 2005): Sämtliche Werke in zehn Bänden. Philosophische Schriften. Bd. 8. Berlin.

Shakespeare, William (1970): Hamlet, Prinz von Dänemark (Übersetzt von A.W. v. Schlegel). In: Shakespeare, William (1970): Werke in acht Bänden. Neu bearbeitet von Dr. Wolfgang Deninger. Zürich. 155–268.

Smola, Klavdija O. (2004): Formen und Funktion der Intertextualität im Prosawerk von Anton Čechov. München.

Surkov, E.D. (1961): Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М.

Henrieke Stahl (Trier)

Literarische Symptomatologie: Sergej Bulgakovs Essay „Čechov als Denker“[1]

1. Bulgakovs metaphysische Čechov-Deutung und ihre Kontexte

Sergej Bulgakovs „Öffentliche Vorlesung“ über „Čechov als Denker“[2], gehalten anlässlich seines Todes 1904, gibt eine metaphysische Interpretation des Schriftstellers, deren Bedeutung sich in ihren Kontexten erschließt. Es handelt sich zum einen um das Diskursfeld der Čechovbilder in der Literaturkritik, in welchem Bulgakov sich positioniert und das er strukturbildend mitbestimmt hat. Zum anderen weist die Vorlesung einen engen Zusammenhang mit Bulgakovs Philosophie auf, in der die publizistischen und literaturkritischen Arbeiten eine zentrale Rolle spielen. Čechov, der für Bulgakov im Schatten der „Koryphäen“[3] der russischen Literatur, Tolstojs und vor allem Dostoevskijs, steht und sich anderweitig im Werk Bulgakovs kaum erwähnt findet, dient in der Vorlesung Bulgakovs Anliegen, ein Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Erneuerung der christlichen Religiosität unter den russischen Intellektuellen zu entwickeln. Bulgakovs Aufsatz speist sich aus Denkfiguren und Schlüsselmotiven der beiden genannten Kontexte.

2. Bulgakovs Stellung in der Čechov-Kritik

Bulgakov setzt seine Deutung explizit von dem Čechov-Bild ab, welches sich in der Literaturkritik des ausgehenden 19. Jahrhunderts entwickelt hat und wesent-

---

[1] Der Aufsatz folgt in leicht überarbeiteter Form meinem Beitrag: Stahl (2011). In etwa zeitgleich erschien Sobennikov (2011); Literatur speziell zur Čechov-Rezeption Bulgakovs lag bis zu diesem Zeitpunkt so gut wie nicht vor (vgl. genauer hierzu Sobennikov 2011, S. 249, Anm. 2; er verweist hier auf eigene Vorarbeiten von 1997 sowie auf wenige weitere Arbeiten, in denen das Thema berührt wird).

[2] Bulgakov hielt den Vortrag „Čechov kak myslitel’“ [im Folgenden: ČM] im Herbst 1904 in Jalta und Petersburg (veröffentlicht in: Novyj put’ 1904, № 10, S. 32–54; № 11, S. 138–152; Einzelausgabe: Moskau 1905). Für den Nachdruck Moskau 1910 hat Bulgakov, wie er in dem Vorwort ausführt, die Darstellung von Čechovs Verhältnis zur russischen Intelligencija neu hinzugefügt. Vgl. S.N. Bulgakov, Сочинения в двух томах [im Folgenden: 1993 Bde. I und II], Bd. II, S.131–161 sowie die Anmerkungen von I.B. Rodnjanskaja zum Aufsatz: S.670–672.

[3] ČM, S. 136.

lich durch die Aufsätze N. Michajlovskijs[4] geprägt ist. Es sei durch die Frage nach dem Grad von „Tendenz" («направление»[5]), im doppelten Sinne von moralisch-ideeller Lehrfunktion und sozial-politischem Engagement, bestimmt.[6] Bulgakov begreift Kunst dagegen nicht als Ideen*vermittler*, sondern als spezifischen Erkenntnis*modus*.

Von diesem Standpunkt aus wird es Bulgakov möglich, zu Klischees erstarrte Topoi der Čechov-Kritik aufzulösen: Den Vorwürfen von „Ideenlosigkeit"[7] und „Fehlen von Weltanschauung"[8] sowie der Charakterisierung Čechovs als *бытописатель*[9] begegnet er mit seinem Ansatz, ihn „als Denker" zu verstehen.[10]

---

[4] Michajlovskij N.K.: „Ob otcach i detjach i o g-ne Čechove" (1892); „Koe-čto o g-ne Čechove" (1900). In: A.P. Chekhov: Pro et contra. S. 80–93, 332–354.

[5] ČM, S. 133.

[6] Vgl. ČM, S. 132 f. zu «направление» sowie die Ausführung zur «тенденциозность» ČM, S. 135. Auf die Bedeutung der Frage nach ‚Tendenz' für die Bewertung Čechovs durch die Kritik wies schon Merežkovskij in seinem Debütaufsatz „Staryj vopros po povodu novogo talanta" (1888) hin: «Перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, дающая повод хоть о чем-нибудь поговорить и поспорить, „критики" останавливаются в полном, беспомощном недоумении, […]. Вот причина, которая заставила рецензентов отнестись к г-ну Чехову, хотя и благосклонно, но гораздо менее внимательно и добросовестно, чем он этого заслуживает» (in: A.P. Chekhov: Pro et contra. S. 55–79; hier: S. 56 f.). Bulgakov hat aber auch Kritiker wie V. Gol'cev, V. Golosov, R. Sementovskij u.a. im Blick (vgl. zu deren Čechov-Kritik genauer: Čechov 1974–1982, Bd. 8. [Рассказы. Повести, 1892-1894. Москва 1977], S. 426 f.). Bulgakov lehnt aufgrund seines Kunstverständnisses die Forderung nach ‚Tendenz' grundsätzlich ab. Vgl. auch Anm. 30.

[7] Vgl. Michajlovskij (A.P. Čechov: Pro et contra. S. 86, 92): «идеализация отсутствия идеалов» und: «в „Иванове" идеализировать отсутствие идеалов».

[8] So etwa M.A. Protopopov: «в чем состоит *миросозерцание* его – этого никто не скажет, потому что у г. Чехова его вовсе нет» („Žertva bezvremen'ja (Povesti g-na Antona Čechova)", 1892, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 112-43, hier: S. 132).

[9] Vgl. zur Kritik Bulgakovs an diesem Čechov-Bild: ČM, S. 144. Eine Charakterisierung Čechovs als eines „Alltagsschriftstellers" findet sich z.B. in dem o.g. Artikel von Protopopov (in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 129). Das Motiv wird von Merežkovskij wiederholt: «И недаром вовлекает она природу в быт: именно здесь, в быте – главная сила его как художника. Он – великий, может быть даже в русской литературе величайший, бытописатель» (Merežkovskij: „Čechov i Gor'kij", 1906, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 692–721, hier: S. 697). Im Unterschied zu Merežkovskij betont Bulgakov die „allgemeinmenschliche Bedeutung" (ČM, S. 144) von Čechovs Werk (vgl. ebd.): «Поэтому считать Чехова бытописателем русской жизни и только всего – это значит не понимать в нем самого важного, не понимать мирового значения его идей, его художественного мышления.» Vgl. dagegen Merežkovskij: «Он [Чехов] знает современный русский быт, как никто; но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать. Он в высшей степени национален, но не всемирен; в высшей степени современен, но не историчен» („Čechov i Gor'kij", 1906, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 697).

[10] Hier knüpft Bulgakov offenbar an Merežkovskij an, der in seinem Aufsatz „Puškin" (1896) diesen zu einem „Denker" erklärt hat («Пушкин как мыслитель»; und: «Пушкин великий

Bulgakovs Kunstbegriff erlaubt ihm, Čechov als künstlerisch schreibenden Philosoph und sein Werk als Ausdruck sowohl einer leitenden Idee als auch einer spezifischen Weltanschauung anzusehen. Allerdings sucht Bulgakov Idee und Weltanschauung weniger in expliziter und begrifflicher Form, als vielmehr in der literarischen Gestaltung des Werks, welches sie implizit und indirekt oder sogar nur *ex negativo* zur Erscheinung bringt.[11] Bulgakov lässt auch den Vorwurf der „Mosaikhaftigkeit“[12] auf die Kritiker zurückfallen, die nicht in der Lage seien, die Čechovs Werk zugrunde liegende tiefere Einheit aufzudecken.

Neben dieser methodischen Korrektur seiner Vorgänger entwickelt Bulgakov eine Umdeutung auch des Hauptthemas, das die Čechov-Kritik fokussiert hat: Čechovs Darstellung von „Banalität“ (*пошлость*), „Spießbürgertum“ (*мещанство*) und „Weltschmerz“ (*мировая скорбь*), welche durch Michajlovskij negativ als schmerzliches Bewusstsein über das verlorene Ideal bzw. den verlorenen Gott bewertet[13] und dann von Zinaida Gippius zu einer Verurteilung Čechovs, in

---

мыслитель, мудрец, […] до сих пор никто, кроме Достоевского, не делал даже попытки найти в поэзии Пушкина стройное миросозерцание, великую мысль»; vgl. Merežkovskij 1990, S. 93). Merežkovskij beruft sich auf eine entsprechende Tradition, die bis in Puškins Umfeld selbst zurückreiche und insbesondere von Turgenev in seiner Rede zur Einweihung des Moskauer Puškindenkmals erneuert worden sei. Turgenev zitierte Baratynskij mit den Worten: «Можешь ты себе представить, что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей! Пушкин – мыслитель! Можно ли было это ожидать?» (vgl. Turgenev: „Reč’ k povodu otkrytija pamjatnika A.S. Puškinu v Moskve“, in: Turgenev 1986, Bd. 12, S. 341–50, hier: S. 346).

[11] Vgl. die Beschreibung ČM, S. 150 sowie die Ausführungen zu Čechovs „künstlerischer Spezialität“, die „negativen Seiten des Lebens“ zu fokussieren (ČM, S. 152 f.).

[12] Vgl. etwa: «Повторялись уже не раз высказанные прежде упреки в „мозаичности“ эпизодов, из которых невозможно „составить, общую картину“» (М. Полтавский <М.И.Дубинский>. Литературные заметки, 1894, zit. nach: Čechov, 1974–1982, Bd. VIII [Рассказы. Повести, 1892-1894. Москва 1977], S. 425.). Vgl. auch Michajlovskij (1892) zum Fehlen einer „allgemeinen Idee“ bei Čechov: «И во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи. Ни общей идеи, ни чутко настороженного в какую-нибудь определенную сторону интереса. При всей своей талантливости г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат» (zit. nach: A.P Čechov: Pro et contra. S. 91).

[13] Vgl. ders. (S. 92): «[...] то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости.» Vgl. auch Michajlovskij (1900): «[…] чтобы г-н Чехов, если уж для него бессильны идеалы отцов и дедов, а своей собственной „общей идеи или бога живого человека“ он выработать не может, стал певцом тоски по этом боге [...].» (zit. nach: A.P Čechov: Pro et contra. S. 341). Vgl. ebd.: «Беспробудная пошлость жизни, всех и все покрывающая плесенью, – такова общая тема старых рассказов г-на Чехова, вошедших в состав нового сборника.» Bei Bulgakov heißt es dann (ČM, S. 145): «[...] Чехов является поэтом мировой скорби.»

dessen „Seele sich der Teufel fest eingenistet“[14] habe, als antichristlich zugespitzt worden war, deutet Bulgakov als Symptombeschreibung des „geistigen Zustands“ der Gegenwart, welcher Ausdruck für die „Suche nach Glauben“ sei.[15] Bulgakov charakterisiert Čechov als „religiösen Sucher“.[16]

Mit seinem Beitrag versucht Bulgakov nicht nur, Čechov methodisch wie inhaltlich neu zu lesen, sondern auch, ihn gegenüber den verschiedenen Vorwürfen von positivistischer (Michajlovskij) sowie symbolistischer Seite (Gippius) zu rehabilitieren.

Dieser Ansatz Bulgakovs findet eine gewisse Parallele in Andrej Belyjs Essays (von 1904 und 1907), die Čechov – ebenfalls in unterschwelliger Polemik mit den älteren Symbolisten wie Brjusov und Merežkovskij – als Bindeglied zwischen Realismus und Symbolismus sowie als Vorläufer des letzteren profilieren. Für Belyj werden Čechovs Figuren und Bilder durch ihren „mikroskopischen“[17] Charakter zu „Symbolen“, welche „hinter die Banalität zu schauen“ erlauben. Die Alltäglichkeit werde durchsichtig für den „Abgrund des Geistes“ und ermögliche einen „Flug in die Ewigkeit“[18]. Belyj nimmt jedoch eine andere

---

[14] «В его душе черт поселился прочно» (Krajnyj [Gippius], „O pošlosti“ (1904), in: Gippius, Zinaida N. (1970), S.213–224, hier: S. 221).

[15] ČM, S. 160 und 137. Bulgakov spricht vielerorts von der „geistigen Krise“ speziell der Jahrhundertwende und reiht sich damit in die – insbesondere unter den Symbolisten in Nachfolge Solov’evs – damals stark verbreitete Krisenthematik ein. Vgl. z.B. Bulgakovs Aufsatz über Leont’ev: «[…] как один из ранних выразителей его [гуманизма, H.S.] назревшего кризиса – духовного кризиса всей новоевропейской культуры» („Pobeditel’– pobeždennyj. (Sud’ba K.N. Leont’eva)“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 546–564, hier: S. 549), oder in seinem Vechi-Aufsatz: «После кризиса политического наступил и кризис духовный [...]» („Geroizm i podvižničesto (Iz razmyšlenij o religioznych idealach russkoj intelligencii)“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 302–342, hier: S. 302).

[16] Bulgakov deutet verschiedene Vertreter der atheistischen russischen Intelligencija als «религиозный искатель» („Duševnaja drama Gercena“, 1902; in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 95–130, hier: S. 97) und «выразитель начал христианской религии» (204). In der Vorlesung heißt es ähnlich (ČM, S. 137): «[...] оно [творчество Чехова, H.S.] посвящено [...] исканию правды, Бога, души, смысла жизни. [...] В произведениях Чехова ярко отразилось это русское искание веры [...]».

[17] «Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот, в сущности, сквозной.» („Čechov“, 1907, in: Belyj 1994a, Bd. II, S. 356–351, hier: S. 357).

[18] «Таков Чехов. Его герои [...] ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. [...] Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? [...] Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них, […]»; «Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни, и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность.» („Višnevyj sad“, 1904, in: Belyj 1994a, Bd. II, S. 362–365, hier: S. 364, 365). Direkte Bezüge von Bulgakovs Vorlesung zu Belyjs Essay über den „Kirschgarten“, gedruckt in der Februar-Nummer der *Vesy* 1904, sowie Belyjs Čechov-Nekrolog aus dem Augustheft von 1904 (Belyj 1994a, Bd. I, S. 318 ff.) liegen nicht vor. In etwa zeitgleich mit Bulgakov bestritt auch Belyj, dass Čechov

Perspektive als Bulgakov ein, indem er Čechovs Stil und künstlerische Methode in den Vordergrund rückt. Beide aber werten Čechov mit Hilfe eines Deutungsansatzes platonischer Prägung auf, der Čechovs Werke als künstlerischen Ausdruck reflexiv und begrifflich als solcher nicht fassbarer und für den Autor selbst weitgehend unbewusst bleibender, transzendenter Ideen zu sehen erlaubt, die seinen Werken eine metaphysische Tiefendimension verleihen.

Bulgakovs – und Belyjs – metaphysischem Čechov-Bild wird von Lev Šestov in seinem Aufsatz, ebenfalls von 1904[19], ein ästhetisches Spiel mit den Stereotypen der Čechov-Kritik entgegengesetzt. Šestov, der sich mit seinem Buch über Nietzsche und Dostoevskij (1902) als *enfant terrible* der Literaturkritik eingeführt hat, greift die klassischen Vorwürfe auf und überspitzt sie[20], indem er Čechov zu einem „Dichter der Hoffnungslosigkeit“[21], metaphysischen ‚Verbrecher‘ und ‚Mörder‘ an allen Idealen stilisiert.[22] Sein Essay konterkariert die verschiedenen „Verurteilungen“ Čechovs, indem er humorvoll den ihnen zugrundeliegenden autoritativen Wahrheitsanspruch entlarvt. Čechovs „Nichtwissen“ wird auf ironische Weise als einzig ehrliche, der Gegenwart gemäße Haltung aufgewertet.

---

dem Pessimismus zuzuordnen sei (vgl. „Čechov“, 1904, in: Belyj 1994a, Bd. I, S. 318–324, hier: S.323), und lässt ähnlich wie Bulgakov Čechov unbewusst-bewusst an der metaphysischen Dimension des Seins teilhaben, indem Čechov „das fühlt, was seine traurigen Helden nicht wissen“: die „Ewigkeit“, welche „seine hoffnungslosen Bilder atmen“ (ders., Bd. I, S. 323).

[19] Šestov soll den Aufsatz noch 1904 anlässlich von Čechovs Tod geschrieben haben. Zuerst wurde er 1905 in *Voprosy žizni* veröffentlicht.

[20] Zum Beispiel wird für Šestov aus dem Topos des Fehlens von Idee und Weltanschauung bei Čechov der „Haß“ auf diese: «Мировоззрения и идеи, к которым очень многие относятся довольно равнодушно – в сущности, другого отношения эти невинные вещи и не заслуживают — становятся для Чехова предметом тяжелой, неумолимой и беспощадной ненависти.» (Šestov: „Tvorčestvo iz ničego (A.P. Čechov)“ (1905), in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 566–598, hier: S. 579). Šestov kommt zu demselben Schluss wie zuvor schon Gippius: «Не знаю, – отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям. Этими – и только этими словами можно закончить статью о Чехове. Résigne-toi, mon cœur, dors ton sommeil de brute» (ders., S. 598). Das Motiv des „unwissenden Čechov“ wird bei Merežkovskij 1906 fortgesetzt.

[21] Dies stellt eine negative Umdeutung des bei Michajlovskij und Bulgakov entwickelten Motivs ‚Čechov als Dichter des Weltschmerzes‘ dar. Vgl. das Zitat in der folgenden Anmerkung.

[22] «Чехов был *певцом без надежности*. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. В этом, на мой взгляд, сущность его творчества. […] то, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением и подлежит суровейшей каре. / […] убивать все, чем живут и гордятся люди. […] В руках Чехова все умирало» (Šestov, 1905, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 567 f.). Vgl. auch Merežkovskij (1906): «[…] разрушают все верования, все идеалы или идолы русской интеллигенции [...] разрушительную сторону в творчестве Чехова [...]» (Merežkovskij, 1906, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 693).

Offenbar unter Šestovs Einfluss entsteht Merežkovskijs Aufsatz von 1906, wobei er jedoch Šestovs ästhetische Deutung von Čechovs metaphysischem ‚Nihilismus' zur weltanschaulichen Verurteilung des Schriftstellers retransformiert und zur – bis ins Detail gehenden – Kontrafaktur von Bulgakovs Čechov-Bild einsetzt: Merežkovskij verneint die Existenz von expliziter wie impliziter Religiosität bei Čechov und rechtfertigt die – von seiner Frau Zinaida Gippius aufgebaute und von Bulgakov destruierte – Verdammung des Schriftstellers als antichristlich. Šestov wie Merežkovskij wenden sich, wenngleich auf konträre Weise, gegen ein metaphysisches Bild Čechovs,[23] den sie ein „Todesurteil" über Christentum und Religiosität sprechen lassen.[24]

Für die russische Literaturkritik ist seit ihren Anfängen charakteristisch, dass es ihr weniger um die Erkenntnis der Werke selbst geht, als vielmehr darum, einen Raum zu eröffnen, in welchem Auseinandersetzungen um Belange weltanschaulicher, philosophischer, sozialer, politischer usw. Art sowie künstlerisch-programmatische Positionierungen ausgetragen werden. Dies gilt auch für das hier angedeutete Diskursfeld der Čechov-Kritik und Bulgakovs Stellung darin.

Bulgakovs Versuch, ein metaphysisches Čechovbild zu begründen[25], wird verständlich im Kontext seiner eigenen Philosophie der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts. Wesentlich stützt sich die Čechov-Interpretation Bulgakovs auf sein Verständnis von Kunst als Erkenntnis[26], das eine bestimmte hermeneutische Methode notwendig macht. Einzelne Überlegungen, die sich in dem Čechov-Aufsatz sowie verschiedenen Artikeln im Umfeld finden, erlauben Bulgakovs Kunstbegriff und Deutungsmethode in Grundzügen zu rekonstruieren.

3. Kunst als Erkenntnis und Bulgakovs ‚eidetische Methode'

Das Paradox des Versuchs, Čechov, dessen Werke keine oder kaum dem Autor zuschreibbare Reflexionen als Deutungsangebot für den Leser enthalten, als

[23] Eine Schlüsselrolle in der Bewertung Čechovs als religiös oder areligiös bzw. antichristlich kommt seiner Erzählung „Skučnaja istorija" zu, in deren Deutung die Akzente jeweils entsprechend verschoben werden (markant etwa von Michajlovskij zu Bulgakov sowie dann von Bulgakov zu Šestov und Merežkovskij).

[24] «Чехов тем самым подписывает смертный приговор не только современному религиозному движению в России, но и всему христианству» (Merežkovskij, 1906, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 706). Merežkovskij betont – entgegen Bulgakovs Absetzung Čechovs von Byrons und Nietzsches Menschgotttum (vgl. ČM, S. 148) –, dass Čechov gerade ein Vertreter des – antichristlichen – Menschgotttums sei.

[25] Vgl. ČM, S. 145: «Чеховым ставится [...] проблема метафизического и религиозного сознания – загадка о человеке.»

[26] Bulgakov betont dies selbst explizit (ČM, S. 134): «В устранение этой кажущейся парадоксальности я позволяю себе сказать несколько слов и о задачах искусства вообще, насколько это необходимо в целях настоящего изложения.»

„Denker“ darzustellen[27], löst Bulgakov mit seiner Auffassung von Kunst als einem speziellen Erkenntnismodus («искусство есть мышление»[28]). Das „künstlerische“ unterscheide sich von dem „wissenschaftlichen Denken“[29] durch seinen Ursprung in der *Intuition*, welche stets mehr enthalte, als der bewussten Reflexion zugänglich sei.[30]

Bulgakov schließt mit seinem Intuitionsbegriff explizit an das in der Romantik wiederbelebte Modell des *poeta vates* an[31]: Die Intuition wurzelt in der (göttlichen) Ideenwelt, die einerseits der Erscheinungswelt zugrunde liegt, andererseits aber über diese hinausgehende „Geheimnisse des Lebens“[32] birgt. Durch die Intuition erlange die Kunst Inhalte von überzeitlicher, überpersönlicher und allgemeinmenschlicher Bedeutung. Indem der Künstler an einer dem Bewusstsein transzendenten Dimension durch die Intuition teilhat, wird für Bulgakov Kunst zu einer Form der „Mystik“[33].

Den intuitiven Ursprung hat die Kunst für Bulgakov mit der Philosophie gemeinsam.[34] Ihm verdanken diese nicht nur Freiheit und Kreativität, sondern auch

---

[27] «И тем не менее эта постановка вопроса, тема „Чехов как мыслитель“ для многих, вероятно, звучит парадоксально» (ČM, S. 134). S.o. Anmerkung 26 zu Bulgakovs Einschätzung seines Vorhabens als scheinbar paradoxal.

[28] ČM, S. 134.

[29] Vgl. ČM, S. 135 f.: «художественное» *versus* «научное мышление».

[30] Vgl.: «Для настоящего художника его творчество есть и раскрытие его души в самых глубоких и недосягаемых ее тайниках, – оно интимнее, чем дневник, и искреннее, чем исповедь. Оно есть одновременно мышление и искание художника, хотя и не разумом, а художественной интуицией, которая, однако, сильнее и острее рассудочного мышления.» („Čelovekobog i čelovekozver’. Po povodu poslednich proizvedenij L.N. Tolstogo: ‚D’javol‘ i ‚Otec Sergej‘“, 1912; in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 458–98, hier: S. 458). – Hierher erklärt sich Bulgakovs Ablehnung von ‚Tendenz‘ und sein Votum für die ‚reine‘ (zweckfreie) Kunst in dem Čechov-Aufsatz: Der Ursprung in der Intuition macht Kunst frei von ‚Tendenz‘, da sich diese durch reflexiv gefasste, dem Bewusstsein immanente Begriffe (Ziele und Zwecke) auszeichnet, die Intuition aber weder aus einem im Bewusstsein des Künstlers erfassten Inhalt entsteht, noch in einem solchen aufgeht.

[31] «Вдохновенному взору художника открываются такие тайны жизни, которые не под силу уловить точному, но и неуклюжему и неповоротливому аппарату науки, озаренному свыше мыслителю-художнику иногда яснее открыты вечные вопросы [...]» (ČM, S. 136). Vgl. auch: «Великий художник есть вещун, ясновидец иного мира. Он говорит от себя, но не свое» („L.N. Tolstoj“, 1911, in: Bulgakov, 2008b, S. 281–305, hier: S. 297).

[32] ČM, S. 136.

[33] Vgl. «Всякое настоящее искусство есть мистика, как проникновение в глубину бытия» („Toska. Na vystavke A.S. Golubkinoj“, in: Bulgakov, 2008b, S. 52–61, hier: S. 59). Bulgakov knüpft damit an das Kunst- und Mystikverständnis Vladimir Solov’evs an.

[34] Bulgakov überträgt Vladimir Solov’evs Begriff der freien Philosophie (vgl. Solov’evs „Teoretičeskaja filosofija“) auf die Kunst, welche die Offenheit und Freiheit mit dem philosophischen Denken aufgrund des gemeinsamen intuitiven (mystischen) Ursprungs teilt. Bulgakov deutet hier auch selbst indirekt auf Solov’ev hin, indem er zum Verweis auf die Freiheit

die Ausrichtung auf ‚ewige' und ‚existentielle' Fragen[35], die alle in dasselbe „Rätsel"[36] einmünden: die Selbsterkenntnis als Mensch. Von der Philosophie unterscheiden für Bulgakov die Kunst ihre synthetische Form und der Ausdruck in „künstlerischen Bildern" («художественные образы»)[37], welche an die Stelle der begrifflichen Analyse treten.

Die Intuition versteht Bulgakov als eine jenseits des Bewusstseins sich vollziehende Einung des Künstlers mit (platonisch verstandenen) Ideen, deren Aufnahme durch die – der empirischen Person vor- und übergeordnete – Individualität des Künstlers, die im Sinne der idealistischen Tradition ebenfalls als Idee oder Eidos bezeichnet werden kann[38], eingefärbt wird. Daher bestimmt Bulgakov das Werk als Ausdruck der „künstlerischen Individualität"[39].

---

der Kunst denselben Puškin-Vers zitiert, den Solov'ev in der „Theoretischen Philosophie" als Hinweis auf die Freiheit des Denkens («свободный ум»; vgl. Solov'ev 1990, Bd. 1, S. 762) angeführt hatte.

35 Vgl. ČM, S. 136.

36 Vgl. ČM, S. 134, 145.

37 ČM, S. 136. Vgl. auch ČM, S. 135: «[...] самостоятельность художественного мышления, тот своеобразный интуитивный синтез, который мы имеем в искусстве.» Vgl. auch: «[...] мы имеем наиболее философскую изящную литературу; та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла себе исход в художественных образах, и в этом отношении [...] мы в лице Достоевского и Толстого, даже Тургенева, в меньшей степени и Чехова – идем впереди европейской литературы [...]. Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их» („Ivan Karamazov (v romane Dostoevskogo ‚Brat'ja Karamazovy') kak filosofskij tip", 1901, in: Bulgakov 1993, Bd. 2, S. 15–45, hier: S. 16). Bulgakov schließt damit an Potebnjas (auf Humboldt zurückweisende) Bestimmung von Dichtung als „Denken in Bildern" an (vgl. „Mysl' i jazyk", „Psichologija poėtičeskogo i prozaičeskogo myšlenija", in: Potebnja 1989, S. 17–200 und S. 201–235). Siehe zu Potebnjas Theorie: Aumüller (2005).

38 Bulgakov selbst spricht in der Vorlesung von dem „Idealismus" bzw. dem „Ideal" (ČM, S. 149) Čechovs, welches als Maßstab der expliziten Darstellung negativer Erscheinungen indirekt zugrunde gelegt ist. Vgl. zur Differenzierung von niederem und höherem Ich z.B.: «Потому эмпирическое *я* не только не выражает нашу подлинную, субстанциальную личность, но и не может на это притязать, неадекватно ей; оно ее только *обнаруживает*, выявляет, [...]» („Razmyšlenija o nacional'nosti", 1910, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 435–57, hier: S. 438). Bulgakovs Unterscheidung von Persönlichkeit und Individualität bzw. niederer, empirischer und transzendenter Wesenheit des Menschen geht auf seine Rezeption insbesondere von Vl. Solov'evs Philosophie zurück. Für Solov'ev ist die geistige Individualität, welche der empirischen Person in der Erscheinungswelt zugrunde liegt, eine „Idee".

39 ČM, S. 156. Vgl. auch: «[...] ибо ведь о чем бы ни писали художники, они дают в конечном итоге самих себя, они опознают жизнь в себе и чрез себя, освещают подземелье своим собственным светом» („Čelovekobog i čelovekozver', 1912, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 459). – Bulgakovs Kunstauffassung steht den jüngeren Symbolisten, insbesondere Andrej Belyj, nahe. Dies erklärt sich u.a. durch die ihnen gemeinsame Anknüpfung an das Werk Vladimir Solov'evs.

Die Intuition eröffnet einen Raum zwischen der empirischen Person des Künstlers und seinem Eidos, welche in der Differenz von Idealität und Realität zueinander stehen. Der empirische Standpunkt des Künstlers kann gleichsam als Wahrnehmungsfolie für die ewige Idee vorgestellt werden, welche dem Künstler niemals in reiner Form, sondern stets gebrochen durch das Medium seines empirischen Standpunktes erscheint. Diese Überlegung erklärt, weshalb die Intuition für Bulgakov die Wahrnehmung des „geistigen Zustandes" erlaubt, d.h. des Verhältnisses von Erscheinungs- und Ideenwelt zueinander, welches für eine bestimmte Zeit, ein konkretes Land, eine Schicht sowie die in diesen lebende einzelne Person besteht. ‚Gesundheit' oder ‚Krankheit' der Zeit, von denen Bulgakov gerne spricht[40], liegen in der Nähe zum Ideal bzw. in der Abweichung von diesem begründet.

Kunst ist für Bulgakov also nicht nur Ausdruck der „künstlerischen Individualität", d.h. des Eidos des Künstlers, sondern zugleich immer auch der durch ihn erfassten konkreten Zeitsymptomatik. Aus dem Zusammenspiel von Eidos und Zeitbezug geht die Weltanschauung, die Bulgakov hier im Sinne von Weltwahrnehmung (vgl.: «миросозерцание»[41]) versteht, hervor. Diese Weltanschauung – die bei Bulgakov also nicht mit ‚ideologischem' Inhalt zu verwechseln ist – nimmt für ihn in der Kunst Gestalt an.

Da die Kunst die Zeitsymptome intuitiv und nicht reflexiv erfasst, kann sie für Bulgakov „nicht lügen" und ist „jenseits von Gut und Böse"[42] anzusiedeln: Kunst vermag für ihn „geistige Krisen" bis hin zum „Dämonismus" zur Darstellung zu bringen, ohne aber selbst dämonisch oder krank zu sein.[43] Solange Kunst sich einem intuitiven Ursprung verdankt und in diesem Sinne ‚reine' und für Bulgakov damit ‚wahre' Kunst ist, darf sie also weder moralisch noch metaphysisch ‚verurteilt' werden.[44]

---

[40] Neben „Symptom", „Diagnose", „Krise", „Zustand" gehören auch „Gesundheit" und „Krankheit" (jeweils im geistigen Sinne genommen) in Bulgakovs Vokabular zur Charakterisierung seiner Zeit und speziell der russischen Intelligencija. Vgl. schon in dem o.g. Aufsatz über „Ivan Karamzov als philosophischer Typ": «[…] он болен с самого начала, болен с того времени, когда стали со всей ясностью перед ним мучащие его вопросы, которые ему нужно разрешить или нравственно умереть» (in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 21).

[41] ČM, S. 134.

[42] Vgl. Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija" (1908): «Муки современной души, тоска современного сердца о Боге яснее всего, конечно, отражаются в искусстве, которое не может лгать, не может притворяться» (zit. nach: http://ftp.kelia.ru/s_bulgakov/Main.htm; download 31/05/2009). Vgl. auch: «[…] сделаться органом чисто эстетического восприятия и отображения мира» «по ту сторону добра и зла» („L.N. Tolstoj", 1911, in: Bulgakov, 2008b, S. 298).

[43] Vgl. seinen Aufsatz über Picasso: „Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso" (1914) (in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 527–545).

[44] Bulgakov kann daher Gippius' und Merežkovskijs Verurteilungen von Čechov – bzw. von Künstlern generell – nicht teilen. Vgl. seinen Aufsatz über Picasso, der für ihn die ‚Seelen-

Bulgakovs Kunstverständnis bedingt eine besondere hermeneutische Vorgehensweise, die als ‚eidetische Methode' charakterisiert werden kann: Die Ideen stehen für ihn immer jenseits von ihrer Darstellung im Werk sowie von der bewussten Reflexion durch den Künstler. Sie bilden die Grundlage für die künstlerische Weltwahrnehmung und Gestaltungskraft, die in dem Werk Ausdruck finden, ohne jedoch darin aufzugehen.[45]

Diese Annahme macht es ihm möglich, die Werke eines Künstlers – unabhängig von ihrer chronologischen Entstehung, wie dies Bulgakov für seine Čechovdeutung tut[46] – auf ihren tieferen ideellen Zusammenhang hin zu befragen. Die Einzelwerke werden gleichsam zu einem „Mosaikbild" angeordnet, welches dem Eidos des Künstlers erlauben soll, seine individuelle Gestalt aufscheinen zu lassen.[47] Die ‚Abbilder' des ‚Urbildes' haben, wie aus Bulgakovs Čechov-Analyse ersichtlich wird, für ihn eine jeweils unterschiedliche Qualität: Sie können vermehrt Ausdruck der Spiegelung an der empirischen Welt bzw. an der Person des Künstlers sein und dann einen verstärkt symptomatischen Charakter tragen, oder aber einen mehr oder weniger freien ‚Durchblick' auf das ihnen zugrunde liegende Eidos, die Individualität des Künstlers, geben. Diese ‚Durchblicke' können – in Anknüpfung an Goethe in einem übertragenen Sinne – als ‚urphänomenal' bezeichnet werden.

Das Werk offenbart also stets mehr, als dem Künstler selbst bewusst ist, und muss daher für Bulgakov abgelöst von den begrifflichen Aussagen und der persönlichen Intention des Künstlers gedeutet werden. Bulgakov lehnt auch die

hölle' der zeitgenössischen Menschheit symptomatisch erfasst und mit seinen „schwarzen Ikonen" einen „Dämonismus in der Kunst" repräsentiert, aber aufgrund der intuitiven und entsprechend rein ästhetischen Form von Bulgakov dennoch als ‚große Kunst' gewürdigt wird. (vgl. ders., S. 544).

[45] Vgl. seine zum Kunstbegriff analogen Ausführungen über das Verhältnis von Eidos zu Person und Leben eines Menschen: «Последнее слово, тайна живой индивидуальности, ее духовная сущность оказывалась все-таки невысказанной, творческий замысел, вызвавший к бытию эту живую душу, нераскрытым, и о том, что же действительно было самым важным, подлинным, существенным в человеке, приходится только гадать и спорить» („Venec ternovyj. Pamjati F.M. Dostoevskogo", 1906, in: Bulgakov, 1993, Bd. II, S. 222–239, hier: S. 222).

[46] Vgl. ČM, S. 133: «[...] в чем же состоит всеобразие собственной физиономии Чехова, вне этого более чем сомнительного деления на периоды. [...] она [литературная деятельность, H.S.] Чехова представляется единым целым, проникнутым одним общим мировоззрением [...].»

[47] Vgl. ČM, S. 133: «[...] остается один путь – попробовать получить, так сказать, мозаическую картину, суммируя мысли и впечатления от большого количества произведений сравнительно мелких и внешне разрозненных.» Bulgakov, der Goethe sehr geschätzt hat, knüpft hiermit an dessen naturwissenschaftliche Methode an, wie sie in dem Aufsatz „Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt" dargelegt ist, und überträgt sie in die Geisteswissenschaft. Ein expliziter Hinweis auf eine solche Rezeptionsbeziehung liegt jedoch nicht vor.

Gleichsetzung von Autor und Figuren ab, wie sie auch in der Čechov-Kritik üblich war.[48] Dennoch aber kann Bulgakov einzelne Passagen eines Werks isoliert zitieren, die unmittelbar Auskunft über Čechov selbst geben sollen. Doch da sie nicht auf seine Intention, sondern auf sein Eidos bezogen werden, entgeht Bulgakov hier einem Selbstwiderspruch. In diesem Fall werden die Figuren nicht als ‚Sprachrohr' des Autors, sondern als urphänomenaler Ausdruck seines Eidos genommen.

Die ‚eidetische Lektüre' setzt für Bulgakov auch seitens des Interpreten einen intuitiven Zugang zum Werk voraus, da das Eidos im konkreten Werk nie unmittelbar erscheinen bzw. als solches ‚explizit' werden kann.[49] Der Interpret muss also gleichsam einen ‚doppelten' – sinnlich-geistigen – Blick auf das Werk einnehmen: das Werk konkret wahrnehmen und zugleich sein zugrunde liegendes Eidos intuieren. Die Interpretation wird dabei notwendig durch das Eidos des Lesers eingefärbt und trägt daher einen ‚subjektiven' Charakter: Auch der Zugang zum Kunstwerk ist für Bulgakov individuell.[50] Doch versteht Bulgakov die eidetische Lektüre auch nicht als willkürlich, denn er versucht das synthetisch erfasste *Eidos* zugleich an der Wahrnehmung der Erscheinungswelt analytisch aufzuzeigen und seinen Inhalt reflexiv in Begriffe zu kleiden, so dass auch dem Leser der Interpretation ein Zugang zum dargelegten sinnlich-geistigen Blick auf das Werk möglich wird. Interpretation ist also für Bulgakov zwar nicht objektivierbar, aber intersubjektiv vermittelbar.

---

[48] Vgl. ČM, S. 139: «Благодаря такому-то непониманию то, от чего он болел, чем он был сам отравлен, считали предметом его проповеди, сливая автора с его героями, и создавалось и крепло это тяжелое недоразумение [...].»

[49] Vgl. Bulgakovs Darstellung der Erkenntnis vom Wesen des anderen Menschen, die er selbst vorzugsweise an dem Werk eines anderen zu gewinnen pflegt: «Ответить на подобный вопрос вообще можно только субъективно: это значит рассказать о том, что видит в нем наше собственное внутреннее око [...] (ибо в конце концов здесь, как и везде, самый основной и центральный вопрос решает только акт веры, внутреннего ясновидения, интуитивного чувства). Ответить на вопрос, в чем тайна личности, значит духовно познать ее, а это познание есть такой интимный внутренний акт, который основывается только на духовном, на сокровенном касании душ, скорее на непосредственном восприятии, нежели на рефлектирующей деятельности рассудка» („Venec ternovyj. Pamjati F.M. Dostoevskogo", 1906, in: Bulgakov, 1993, Bd. II, S. 223).

[50] Wie das Kunstwerk Ausdruck der Individualität des Künstlers ist, muss auch die eidetische Deutung das Gepräge der Individualität des Interpreten tragen, vgl.: «И каждый, повторяю, интимно воспринимая Достоевского, выражает в сущности то, во что он верит и во что не верит в нем, обнаруживая вместе с тем, что и сам он имеет в своем внутреннем опыте. И в этом смысле отношение к Достоевскому более, чем многое другое, характеризует собственную индивидуальность человека, определяет, так сказать, его калибр» (ders., S. 224).

Diese Methode erlaubt es Bulgakov, die Literaturkritik als notwendige Fortsetzung der Kunst aufzufassen. Der Interpret soll die „Geistesschätze“[51] der Kunst für das Bewusstsein begrifflich erschließen und für die Erkenntnis fruchtbar machen. Denn für Bulgakov wird das in der Kunst erfasste Symptom erst in der verstehenden Lektüre zur eigentlichen „Diagnose“[52] der Zeitprobleme, welche die Suche nach einem ‚Therapieverfahren‘ ermöglicht. Das Heilmittel aber sieht Bulgakov indirekt auch in jedem Kunstwerk mitgegeben: Es liegt in seinem Bezug zum Eidos, welches, bildlich gesprochen, wie das ‚Sonnenlicht‘ indirekt das ‚Leben‘ auch der im tiefsten Dunkel wohnenden Unterwasserpflanzen ermöglicht.[53] Denn die Heilung der „geistigen Krankheit“ kann für Bulgakov nur durch die Aktivierung der metaphysischen Natur des Menschen geschehen, von welcher aber ‚wahre‘ Kunst aufgrund ihres intuitiven Ursprungs immer Zeugnis ablegt und an die sie entsprechend auch im Rezipienten appelliert.

Vor dem Hintergrund des skizzierten Kunstverständnisses wird Bulgakovs Čechov-Bild verständlich: Er erkennt Čechov als ‚wahren‘ Künstler im Sinne des *poeta vates* an, der sich der Aufgabe menschlicher Selbsterkenntnis stellt und daher ‚philosophisch‘ genannt werden kann. In seiner Vorlesung möchte er sowohl das individuelle künstlerische Profil Čechovs, das wie ein Siegel seinem Schaffen ein einheitliches Gepräge jenseits von Entwicklungsperioden verleiht, als auch die in Čechovs Werk enthaltene „Diagnose des geistigen Zustandes“ der russischen Intelligencija aufzeigen[54]. Auch der Weg zur ‚Heilung‘, welcher aus der „geistigen Krise“ führen soll, ist für Bulgakov in Čechovs Werk angelegt – unabhängig von dessen bewusster Haltung zu diesen Fragen.

---

[51] Vgl.: «Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их.» („Ivan Karamazov (v romane Dostoevskogo ‚Brat’ja Karamazovy‘) kak filosofskij tip“, 1901, in: Bulgakov 1993, Bd. 2, S. 16).

[52] Bulgakov spricht wiederholt von der „Diagnose“, welche Künstler ihrer Zeit stellen, oder auch von „Symptomen“ des geistigen Gesundheitszustandes, die sie in ihren Werken aufzeigen. Vgl. z.B.: «[...] таков диагноз, который Достоевский в лице Ивана Карамазова поставил европейскому передовому обществу» (ders., S. 41 f.). Vgl. zur ‚geistigen Symptomatologie‘ auch: «Итак, добилось ли, начинает ли добиваться человечество счастья и радости, гармонии и покоя? Приближается ли оно к нему? Едва ли кто, наблюдая симптомы духовной жизни европейского человечества, решится это сказать» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[53] Vgl. ČM, S. 150.

[54] Vgl. ČM, S. 160: «[...] для диагноза ее духовного состояния [...]».

4. Čechov und die „geistige Krise" der russischen Intelligencija

Bulgakov knüpft an die in der Literaturkritik übliche Charakterisierung Čechovs als eines Vertreters der russischen Intelligencija an.[55] Er greift dabei jedoch auf wesentliche Konstanten des Merkmalssets zurück, welches er für sein Intelligencija-Bild – im Rahmen insbesondere der Interpretation von Dostoevskijs Ivan Karamazov (1902)[56] – entwickelt hat.

Bulgakovs Intelligencija-Deutung basiert auf seiner Anthropologie: Unabhängig von der bewussten Einstellung zum Glauben, sei der Mensch ein „religiöses Wesen"[57], da seine Natur über eine metaphysische Wurzel verfüge. Doch sei seine Natur dualistisch, indem dem (guten) metaphysischen ein (böses) natürliches Prinzip entgegengesetzt sei.[58] Da ersteres passiver und letzteres aktiver Art sei, dränge das böse das gute Prinzip zurück. Die daraus resultierende Schwäche des Geistigen werde christlich als ‚Sünde' betrachtet und mache den Menschen unfrei, wie Bulgakov in Anknüpfung an Paulus schreibt:

> [...] «но в членах моих вижу иной закон, противоборствующий закону ума моего и делающий меня пленником закона греховного, находящегося в членах моих. Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела смертного?» (к Римл. 7, 15-24). В этих простых, но бесконечно мудрых и глубоких словах выражено то, что человек находит во внутреннем опыте своем, именно: мучительное сознание бессилия добра, косности духа, скованного грехом.[59]

---

[55] Möglicherweise hat Merežkovskijs Aufsatz von 1906 Bulgakov dazu bewegt, in dem Nachdruck der Čechov-Vorlesung (1910) Ausführungen über den Bezug des Schriftstellers zur Intelligencija zu ergänzen, vgl. Merežkovskij: «Чехов и Горький русской интеллигенции как раз по плечу. Они ее духовные вожди и учителя, „властители дум" современного поколения русской интеллигенции» („Čechov i Gor'kij", 1906, in: A.P Čechov: Pro et contra. S. 692). – Die neuen Passagen in Bulgakovs Aufsatz stehen außerdem unmittelbar im Kontext seines Aufsatzes für die „Vechi" („Geroizm i podvižničestvo", 1909).

[56] Vgl. den o.g. Aufsatz „Ivan Karamazov (v romane Dostoevskogo ‚Brat'ja Karamazovy') kak filosofskij tip", (Vortrag 1901/ Aufsatz 1902). Allerdings überträgt Bulgakov auch wesentliche Merkmale nicht, wie das Menschgotttum, welches er Čechov abspricht. Denn er zeichnet von ihm ein Idealbild des Intellektuellen, der aus seiner inneren Natur heraus den Weg zum christlichen Glauben findet.

[57] «Человек есть существо религиозное, могут быть нерелигиозные или даже антирелигиозные люди, но внерелигиозных нет в силу метафизической природы человека, его духовности и его свободы, с одной стороны, и его тварной ограниченности – с другой» („Ot avtora" (1910), in: Bulgakov 2008b, S. 5–17, hier: S. 8).

[58] «Согласно первому, человеческая природа двойственна и дисгармонична, поскольку она представляет смешение двух враждующих начал, добра и зла [...]» („Čelovekobog i čelovekozver'. Po povodu poslednich proizvedenij L.N. Tolstogo: ‚D'javol' i ‚Otec Sergej'", 1912; in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 460).

[59] Ders., S. 460 f.

In der Darstellung der „Schwäche“ und des „Verlöschens des Geistes“[60], des Guten und der Ideale, findet Bulgakov das für Čechov charakteristische Eidos.[61] Er überträgt damit seine anthropologische Paulus-Interpretation auf den russischen Schriftsteller. Leitendes Thema, das sich in Variationen durch Čechovs ganzes Werk ziehe, sei Čechovs Frage: Warum ist die „Kraft der Banalität“ so groß im Menschen?[62] Bulgakov transponiert also den in der Čechovkritik zentralen Topos von *пошлость* und *мещанство* mit Hilfe seines bei Paulus anknüpfenden Menschenbildes in das Metaphysische und bereitet auf diese Weise seine religiöse Deutung Čechovs vor.[63]

Unter *мещанство* versteht Bulgakov weniger die äußere Lebensweise des Kleinbürgers, als vielmehr die seelisch-geistige Haltung, welche einem ausschließlich in Alltagsgeschäften aufgehenden Lebensstil zugrunde liegt.[64] Sie sei gekennzeichnet eben durch das „Verlöschen des Geistes“ (s.o.), welches „Verarmung der Ideale“[65] und Versiegen des Strebens nach ihrer Verwirklichung bedeute.[66] Dies hat für Bulgakov ein durch *пошлость* charakterisiertes Leben zur

---

[60] Vgl.: «угашение духа» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[61] Vgl.: «Итак, общечеловеческий, а по тому самому и философский вопрос, дающий главное содержание творчеству Чехова, есть вопрос о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека [...]» (ČM, S. 139), vgl. auch: «[…] как глохнет постепенно семя добра […]» (ders., S. 142).

[62] «Отчего так велика сила обыденщины, сила пошлости?» (ČM, S. 143). Vgl. zu *мещанство*: «Чехов в полном объеме художественно поставил проблему посредственности, умственной и нравственной ограниченности, духовного мещанства, которое обезвкушивает жизнь и себе и другим, делает ее скучной и постылой» (ČM, S. 141).

[63] Auf die christliche Dimension Čechovs weist Bulgakov auch explizit hin und verwendet neutestamentliche Ausdrücke zu deren Charakterisierung, vgl. «нищие духом», und: «Чехову близка была краеугольная идея христианской морали [...]» (ČM, S. 147 f.).

[64] Vgl.: «Ибо это самоудовлетворение, самодовольство и равновесие в таком положении, в котором невозможно быть человеку в равновесии, есть уже извращение человеком своего естества, угашение духа, продажа прав первородства за чечевичную похлебку. Это есть то мещанство, от которого так задыхался наш Герцен, ибо жизнь, хотя бы и жизнь в красоте a la Зомбарт, растлевает душу сильнее всякого яда» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908). Bulgakov knüpft an den *мещанство*-Begriff bei Herzen an und vertieft ihn (vgl. Herzens „Ersten Brief“ in „Koncy i načala“, in: Gercen, 1959, Bd. 16, S. 129–198, hier: S. 131–142).

[65] Vgl. «оскудении идеалов» („Duševnaja drama Gercena“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 95–130, hier: S. 124), Michajlovskij sprach von einer „Idealisierung des Fehlens von Idealen“ bei Čechov (vgl. «идеализировать отсутствие идеалов», Michajlovskij, 1892, in: A.P. Čechov: Pro et contra, S. 92).

[66] Vgl. ČM, S. 146. Vgl. auch: Мещанство «стремится парализовать эту деятельность [духа, H.S.]», «заглушить высшие потребности духа, сделать существование плотским, скудным и низменным» („Duševnaja drama Gercena“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 126–7); «Духовное мещанство […] иррелигиозность, и ее возможность носит в душе каждый человек независимо от своих верований. Она постоянно тянет его вниз, придавливает

Folge.[67] Als Grund für ein solches Leben deute Čechov die „geistige Beschädigtheit“ und „innere Schwäche der menschlichen Persönlichkeit“ an.[68]

Bulgakov selbst weist an anderer Stelle auf einen tieferen Grund für die Persönlichkeitsschwäche hin. Er findet ihn in dem korrumpierenden Einfluss der „satanischen“ Macht, welche nicht immer als ‚großes‘ Böses auftrete, sondern sich auch in der Alltagswelt einniste.[69] Die Taktik dieses – von den Symbolisten auch als ‚grau‘ bezeichneten[70] – scheinbar wenig gefährlichen Teufels sollte nach Bulgakov nicht unterschätzt werden, denn gerade unter der Harmlosigkeit vortäuschenden Maske des Banalen könne er sein Anliegen umso effektiver verfolgen[71]: die Auslöschung der metaphysischen Natur im Menschen, welche in der Zerstörung des Menschseins durch Ablösung der niederen von der höheren Natur bestehe.[72] *Мещанство* und das Leben in *пошлость* versteht Bulgakov als Anzeichen für die „geistige Gefangenschaft“ («духовный плен»[73]) des Menschen oder auch seine geistige ‚Krankheit‘.

Genau diese ‚Krankheit‘ aber soll für ihn Čechov in Gestalt seiner «хмурые люди»[74] anschaulich zeigen. Doch zeichnet seine Figuren für Bulgakov aus,

---

жизнь духа, которая дается поэтому только в борьбе, полной побед и поражений. В этом проявляется мощь стихии греха, немощность плоти, против которой бодрствует дух» („Ot avtora“, 1910, in: Bulgakov 2008b, S. 7).

[67] «С ужасом и унынием Чехов постоянно вновь и вновь возвращается к этому скотскому равнодушию среднего обывателя, к его бессмысленной злобности, тупому эгоизму, к все обволакивающей пошлости» (ČM, S. 142).

[68] Vgl. ČM, S. 144.

[69] «Сатаническое начало мира, „князь мира сего“, есть именно олицетворенное мещанство, спекулирует на духовный упадок, дряблость, рутину, порабощение „плоти“; демонизм – составляет удел слишком немногих натур» („Duševnaja drama Gercena“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 127).

[70] Vgl.: «Определение черта, как юркого серого проходимца [...] Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее» („Svjaščennye cveta“ (1903/1911), in: Belyj 1994b, S. 201–209, hier: S. 201).

[71] Ausgehend von Solov’evs Darstellung des Antichristen, wo das Böse sich hinter der Maske der Humanität verbirgt, und anknüpfend an die Gestalt des scheinbar ‚kleinen‘ Bösen im Werk Gogol’s verbreitete sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Bild des banalen Bösen, vgl. insbesondere Sologubs Roman „Melkij bes“ und Merežkovskijs Aufsatz „Gogol‘ i čert“.

[72] Die ontische Konsequenz des Atheismus bedeutet für Bulgakov die Zerstörung des Menschseins, also metaphysischen Selbstmord: «Да потому, что, хороня Бога в своем сознании, они вынуждаются хоронить и божественное в своей душе, а божественное есть действительная, реальная природа человеческой души» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[73] „Avtobiografičeskoe“, das Kapitel „Moe bezbožie“ (in: Bulgakov 2008b, 397–404, hier: S. 404).

[74] ČM, S. 139. Dieser Titel eines Sammelbandes von Erzählungen Čechovs wurde nach der Rezension Michajlovskijs („Ob otcach i detjach i o g-ne Čechove“, 1892) zu einem Leitmotiv der Čechov-Kritik.

dass sie auf die „Leere“[75], welche die Banalität in ihrer Seele erzeugt, mit den „Qualen der Suche“ nach dem Glauben[76], mit „Weltschmerz“ («мировая скорбь»[77]) und trauriger Sehnsucht («тоска»[78]) reagieren. Diese Reaktion aber interpretiert Bulgakov als Zeichen dafür, dass die metaphysischen Wurzeln der Seele – noch – intakt seien. Sie machen für ihn den Zustand der *пошлость* als dem menschlichen Wesen inadäquat fühlbar und lösen eine Suchbewegung der Seele aus, die Ausdruck der Forderung des geistigen bzw. göttlichen Prinzips auf seine Verwirklichung sei.[79] Bulgakov deutet Weltschmerz und Sehnsucht der Figuren Čechovs als Anzeichen für einen in den Seelentiefen sich abspielenden verborgenen „Kampf“[80] der beiden Prinzipien im Menschen.

Dieser „Kampf“ hat für Bulgakov nur zwei Formen des Ausgangs: den „geistigen Tod“ oder die „geistige Wiedergeburt“ des Menschen.[81]

Die „Wiedergeburt“ geht für ihn aus dem Zusammenwirken von Christus und dem einzelnen Mensch hervor: Christus hat die objektive Möglichkeit für den ‚Sieg des Guten‘ geschaffen und dadurch den Menschen prinzipiell erlöst. Dieser muss aber die Erlösung durch seine eigene Tat aktiv realisieren, da nur so Freiheit und Individualität möglich seien.[82] Die Realisierung der Erlösung voll-

---

[75] Vgl. zur seelischen Leere der Atheisten auch: «В душе человечества, теряющего Бога, должна непременно образоваться страшная пустота, ибо оно может принять ту или иную доктрину, но не может заглушить в себе голоса вечности, жажду абсолютного содержания жизни» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[76] Vgl. ČM, S. 137.

[77] ČM, S. 145.

[78] ČM, S. 137.

[79] Vgl. seine Interpretation der russischen Intelligencija, die auch hinter seiner Čechov-Deutung steht: «[...] страдальческая душа Гл. Успенского, который, подобно Гаршину и некоторым другим, несомненно страдал от несоответствия своего интеллигентского мировоззрения религиозным запросам души. […] Это трогательные признания интеллигентской души, тоскующей о Боге и не сознающей действительной природы своей тоски» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[80] «Для христианского понимания жизни и истории, кроме того, несомненно, то человеческой душой владеют и историей движут реальные мистические начала, и притом борющиеся между собой, полярные, непримиримые. В этом смысле религиозно нейтральных людей, собственно говоря, даже нет, фактически и в их душе происходит борьба Христа и „князя мира сего“» („Karl Marks kak religioznyj tip. (Ego otnošenie k religii čelovekobožija L. Fejerbacha)“, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 240–72, hier: S. 240).

[81] «В этой духовной опустошенности нашей эпохи, в этой ее безысходности заключается наша величайшая надежда, духовная смерть может оказаться кануном духовного воскресения, […]» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[82] «Воскресение Христа это завет и обетование сохранения всех ценностей и прежде всего абсолютной ценности человеческих индивидуальностей, безжалостно косимых

zieht sich für Bulgakov durch die „Selbsterziehung“[83], deren Ziel die Beherrschung des natürlichen durch das metaphysische Prinzip im Menschen ist. Ausgangspunkt hierfür aber stellt für ihn eine doppelte Erkenntnis des Menschen dar: zum einen die Einsicht, dass er sich im Zustand der Sünde befindet, und zum anderen, dass nur der Glaube aus diesem Zustand herausführt. Denn für Bulgakov nimmt die Hoffnung auf Erlösung nur dann reale Perspektiven an, wenn der Mensch überzeugt ist, dass das Gute übermenschlicher Natur ist und das Böse besiegt hat. Denn nur durch den Glauben an Christus könne der Mensch auch an die Realität des absolut Guten bzw. Göttlichen im anderen Menschen glauben.[84] Dies aber ist für Bulgakov eine Voraussetzung *sine qua non* für Moral und Sozialität, da allein die Teilhabe am Göttlichen die Unantastbarkeit des anderen Menschen begründe.[85]

Die „Alternative“[86] zum Glauben besteht für Bulgakov in dem Übergang der „geistigen Gefangenschaft“ zur „Besessenheit“, in welcher das göttliche durch das dämonische Prinzip vollständig verdrängt wird.[87] Dies bedeutet für Bulgakov aber die Freisetzung des „Tiers“ im Menschen, dessen Destruktionskräfte sich gegen die eigene Persönlichkeit sowie die Umwelt richten.[88]

смертью, а с ними восстановление всего вечного и ценного, что творилось в истории; это – спасение духовных благ, истинных ценностей культуры, приобщение исторического человечества к мировому творчеству, к учению в мироздании. Этим дается ответ и на вопрос, к чему же человеческая история после Христа, зачем осуждены мы мучиться и томиться в этой юдоли скорби, когда вечная правда одержала окончательную победу и уже было сказано: […] Человечество не может ни спастись, ни преобразить себя и мир своими силами, но оно и не должно быть спасено насильно, как ребенок, оно должно достигнуть внутренней зрелости путем свободы искушений, должно совершить исторический процесс» („Voskresenie Christa i sovremennoe soznanie“, in: Bulgakov 2008a, S. 421–29, hier: S. 426.)

[83] Vgl. auch ČM, S. 160.

[84] Vgl. ČM, S. 148.

[85] Dieser Gedanke findet sich angedeutet in den Ausführungen (ČM, S. 147) zum „absoluten Wert“ der Menschenseele im Zusammenhang mit der „christlichen Moral“, die Čechov nahe sei. Auch mit dem Gedanken der Begründung der Menschenwürde durch die Gottebenbildlichkeit schließt Bulgakov an die Philosophie Solov’evs an, vgl. z.B. Solov’evs Ethik „Opravdanie dobra“, Kapitel VIII,7 (Solov’ev 1990, Bd. 1, S. 261).

[86] ČM, S. 148.

[87] Vgl. zum Thema „Besessenheit“ – zu dem sich ähnlich auch A. Belyj geäußert hat, etwa in seinem Roman „Serebrjanyj golub’“ und seinen „Vospominanija o Bloke“ – bei Bulgakov „Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso“ (1914, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 544) sowie vor allem Bulgakovs Aufsatz zu Dostoevskijs Roman „Besy“ („Russkaja tragedija“, 1914, in: Bulgakov 1993, Bd. II, S. 499–526).

[88] Nur das aktivierte geistige Prinzip im Menschen kann für Bulgakov das „Tier“ – als Werkzeug des Teufels – zähmen: «И что же скажут взбунтовавшемуся подполью люди, располагающие всего идеалом эстетической парикмахерской, чем могут заклясть они зверя в человеке, когда сами же его культивировали, не предвидя, что зверь, хотя и приручен-

Diese „Alternative“ zwischen durch Religion begründetem Menschsein oder aber dessen Verlust ergibt sich für Bulgakov als Konsequenz auch aus der Lektüre der Werke Čechovs:

> Только веря в нее [сверхчеловеческую и всемогущую силу Добра], можем мы верить в себя и в своих братьев – человечество. Таков вывод, который, думается нам, неоспоримо вытекает из всего творчества Чехова. Загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение или [...] никакого.[89]

Bulgakov argumentiert dafür, dass Čechov selbst zur ersten Alternative, also zum christlichen Glauben, neige.[90] Als Anzeichen hierfür deutet Bulgakov den „Weltschmerz“, der die Grundstimmung in Čechovs Werk darstelle.[91] Andernorts entwickelt Bulgakov die Ansicht, dass die Intensität von *тоска* Ausdruck für den Grad der Wirksamkeit des metaphysischen Prinzips im Menschen sei:

> Нет, в пессимизме залог того, что человек создан для вечности и для Бога, и, потеряв это, страдает и тоскует тем напряженнее, чем выше он сам.[92]

In dem Erleben von *тоска,* durch welches die Seele sich gegen den nahenden „geistigen Tod“ wehrt, ist für Bulgakov die Möglichkeit zur „geistigen Wiedergeburt“ angelegt. Bulgakov stellt also Čechov als hochgradig religiöse Natur dar, von welcher die pessimistische Darstellungsweise – unabhängig und sogar gegen sein Bewusstsein – Zeugnis ablegt. Čechov ist für Bulgakov ein eminent christlicher Schriftsteller, auch wenn er selbst sich explizit gegen Religion und Christentum ausspricht.

Bulgakov geht noch einen Schritt weiter, indem er für Čechov eine Entwicklung auch zu einer bewussten Hinwendung zum Glauben ausmachen will. Diesem Versuch liegt die Auffassung zugrunde, dass ein Künstler sich durch die Darstellung der „geistigen Krankheit“ des Menschen bereits selbst von ihr zu befreien beginnt.[93] Die künstlerische Symptomerfassung versteht Bulgakov als Vorboten der geistigen Gesundung.

ный, остается диким по природе» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[89] ČM, S. 148.

[90] «В первом случае», für den Bulgakov bei Čechov im Weiteren votiert, «он [вывод] прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, учению о Голгофе и искуплении» (ČM, S. 148).

[91] «В этих мелких и крупных, веселых и грустных повествованиях слышится один и тот же тревожный мучительный вопрос, налегла одна тяжелая дума, сказалась великая общечеловеческая скорбь» (ČM, S. 143). Und: «[…] Чехов скорбит, напротив, о бескрылости человека, об его неспособности подняться даже на ту высоту, которая ему вполне доступна, о слабости горения его сердца к добру [...]» (ČM, S. 146).

[92] Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908.

[93] Vgl. die Analogie zur Heilung des „Besessenen“, die mit seiner Erkenntnis der Besessenheit einsetzt: «И, чувствуя Его приближение, больной начинал видеть свою бо-

Entsprechend sucht Bulgakov nach Anzeichen, welche auf den Beginn der „geistigen Wiedergeburt“ bei Čechov hinweisen. Er findet solche Anzeichen in seinem „Vertrauen“ in den einzelnen Menschen, im „Rat zur Arbeit“[94] sowie im „Glauben an den kommenden Sieg des Guten“[95] und an den „geschichtlichen Fortschritt der Menschheit“[96]. Diese Elemente würden Čechovs Pessimismus in einen „Optimopessimismus“[97] verwandeln. Auch wenn sie nicht einer bewussten Religiosität entstammen, sind sie für Bulgakov dennoch Ausdruck der religiösen Natur Čechovs, welche in sein Bewusstsein hereindrängt. Bulgakov will in literarischen wie biographischen Texten Hinweise ausmachen, welche für Čechovs wachsendes Bewusstsein von Religiosität im Laufe seines Lebens zeugen sollen:[98]

> Вообще из сопоставления рассеянных и всегда скупых замечаний автора по этим интимным вопросам выносится вполне определенное впечатление, что в них стыдливо и, быть может, несколько нерешительно отражается крепнущая религиозная вера, христианского оттенка [...].[99]

Nur implizit angedeutet findet sich in Bulgakovs Vorlesung der Gedanke, dass der Weg, den der Autor Čechov durch die Empfindung von *тоска* hin zur Erkenntnis der Notwendigkeit des Glaubens sowie der Selbsterkenntnis anfänglich eingeschlagen hat, auch Bedeutung für den Leser seiner Werke habe: Bulgakov betont gleich eingangs, dass Čechovs Werke im Leser selbst *тоска* wecken.[100] Dies heißt aber im Kontext der ausgeführten Überlegungen Bulgakovs nichts anderes, als dass sie auch dem Leser die Möglichkeit zu Selbsterkenntnis und „geistiger Wiedergeburt“ eröffnen. Čechov wäre damit für Bulgakov nicht nur

---

лезнь, понимать свою одержимость и тем уже освобождался от нее» („Russkaja tragedija“, 1914, zitiert nach Bulgakov 2008b, S. 32).

94 ČM, S. 150.

95 ČM, S. 150.

96 ČM, S. 154.

97 ČM, S. 150.

98 So seine Interpretation von Čechovs Erzählung „Student“ u.a.m., vgl. ČM, S. 150 f. Wie oben ausgeführt, sind die Bezüge, die Bulgakov hier zwischen Figur und Autor herstellt, nicht im Sinne der üblichen Sprachrohrfunktion zu verstehen, da Bulgakov die *Individualität* im Verhältnis zur *Person* Čechovs, nicht aber das reflexiv-intentionale Bewusstsein Čechovs im Blick hat, worauf seine Betonung des „unruhigen“ Charakters von Čechovs Glauben hindeutet (ČM, S. 150). Für ihn ist Čechovs Glaube als „ein fester“ (ebd.) in der Individualität verankert, das Unsichere des Glaubens dagegen gehört der empirischen Person an, die Bulgakov als allein in einem Annäherungsprozess an das ihr zugrunde liegende Eidos befindlich begreift.

99 ČM, S. 151.

100 «[...] песня, надрывающая душу тоской и заставляющая „трепетать от неизъяснимых предчувствий“ [...]» (ČM, S. 132). Vgl. zum Auftrag der Kunst bei Bulgakov auch seine Anspielung auf Puškins „Propheten“, «[которому] дано глаголом жечь сердца людей» (ČM, S. 136).

ein Autor, der die „geistige Krise" der russischen Intelligencija unter den Aspekten von *мещанство*, *пошлость* und *мировая скорбь* bzw. *тоска* symptomatisch erfasst, also ein Autor *der* Intelligencija, sondern auch ein Autor *für* die Intelligencija[101], indem er sie – durch die *тоска*-Wirkung seiner Werke indirekt sowie durch wenige explizite Hinweise auch direkt – ‚therapeutisch' auf den Weg zur geistigen Gesundung leitet. Gehen aber muss diesen Weg für Bulgakov jeder einzelne selbst.

5. Philosophische Interpretation als Freiraum der Geschichte

Mit der Čechov-Vorlesung verfolgt Bulgakov dieselbe Aufgabe, die für seine publizistischen und literaturkritischen Arbeiten dieser Jahre charakteristisch ist und welche in engem Zusammenhang mit seiner Geschichtsauffassung steht.

Für den Ausgang des Kampfes der weltgeschichtlichen Prinzipien, des Göttlichen und des Teuflischen, ist für Bulgakov der einzelne Mensch entscheidend.[102] Er kann seine Freiheit versäumen, gänzlich verlieren oder aber erkennen und nutzen, indem er seine „geistige Welt" aktiviert. Das Geistige im Menschen ist für Bulgakov die „wahrhaft schöpferische Kraft in der Geschichte"[103]:

> […] духовный мир человека, эту подлинную творческую силу истории. […] Рождение нового человека, о котором говорится в беседе с Никодимом, может произойти только в недрах человеческой души, в тайниках самоопределяющейся личности. Подвиг исторического творчества не может быть отделен от духовного подвига возрождения человеческой личности, которое не совершается помимо нашей воли.[104]

Um diese Freiheit nutzen zu können, muss der Mensch zunächst sich ihrer bewusst werden. Aus diesem Grund sieht Bulgakov in der Gedankenwelt der einzelnen Menschen die für den Fortgang der Geschichte wesentliche Dimension.[105] Die Gedankenwelt gibt nicht nur den „geistigen Zustand" symptomatisch

[101] Vgl. Bulgakov zu «завещание Чехова к русской интеллигенции» (ČM, S. 160) sowie «завет художника, мыслителя и гражданина, завет, в котором выразилось все существо его [...] идеализма [...]» (ČM, S. 161).

[102] Auch dieses Geschichtsbild, das durch die Aktivität des einzelnen bestimmt ist, will Bulgakov bei Čechov angelegt finden, vgl. ČM, S. 154 und 160.

[103] «[…] ибо личность, определяющаяся в тайниках души и интимнейших переживаниях совести, есть все же единственное творческое начало в истории. Только здесь свобода, и только свободе принадлежит творчество» („Ot avtora" (1910), in: Bulgakov 2008b, S. 16). Auch im Hinblick auf das Geschichtsbild findet sich eine Nähe zu Andrej Belyj.

[104] Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija", 1908.

[105] «Вообще в новое время умаляется историческое значение нравственной личности и ее здоровья; я склонен, напротив, считать его одним из определяющих факторов исторической жизни, а в самоопределении личности необходимо входит и то, что она дума-

zu erkennen, sondern bildet auch den Bereich, in welchem der Mensch, ohne die Freiheit des anderen einzuschränken, bewusst zur Entwicklung der Geschichte beitragen bzw. ihre Richtung hin zu Christus oder aber zum Antichristen beeinflussen kann. Die Aufgabe der Zeitsymptomatik und -diagnose sowie auch das Therapieangebot schreibt Bulgakov wesentlich der Kunst zu. Die Erkenntnis aber und die aus ihr hervorgehende bewusste Wende zum Glauben und der Mitarbeit an der Vergeistigung – bzw. in sophiologischem Sinne der Vergöttlichung – der Welt ist für Bulgakov vor allem Aufgabe der Philosophie. Die eidetische Interpretation ist daher für Bulgakov gleichbedeutend mit geistiger Symptomdiagnose, die sich in einer Art Freiraum der Geschichte vollzieht. Den Sinn seiner publizistischen Schriften sieht Bulgakov darin, in diesem Freiraum die Grundlage für die Entstehung einer „christlichen Intelligencija“[106] durch Erkenntnis zu legen.

6. Kritische Schlussbemerkung

Bulgakov betont, seine Deutungsmethode sei aufgrund des intuitiven Charakters notwendig subjektiv eingefärbt. Diese Einfärbung geht allerdings bei Bulgakov so weit, dass er in seiner Čechov-Interpretation Denkfiguren – wie den Weg vom Atheismus durch Erkenntnis zu Glauben und „Selbsterziehung“ aus dem Glauben[107] – und Schlüsselmotive seiner eigenen Philosophie – wie die religiöse Deutung des russischen Intellektuellen – als hermeneutische Folie einsetzt. Bulgakov wird damit dem Anspruch seiner eigenen Methode nicht gerecht, denn er verwendet anstelle des ‚doppelten‘ – intuierenden und wahrnehmenden – Blicks begrifflich geronnene Schablonen seiner Philosophie und verdeckt das literarische Werk durch seine Projektionen. Bulgakov erliegt in seiner Čechov-Deutung genau der Macht im Menschen, welche Čechov in seinen Werken immer wieder in ihrer sozial zerstörerischen Wirkung aufzeigt: der Illusionsverhaftung, welche sowohl identitätsstiftend (z.B. „Student“[108]) als auch -zersetzend (z.B. „Skučnaja

---

ет о себе, во что верует, все ее вероучение» (Bulgakov, „Intelligencija i religija. O protivorečivosti sovremennogo bezreligioznogo mirovozzrenija“, 1908).

[106] «Я знаю, как далека от действительности, как смешна может казаться эта мечта о христианской интеллигенции и прекращении того разрыва между интеллигенцией и народом, который поддерживается теперь религиозным разноверием. Но слишком прекрасна эта мечта, чтобы можно было с нею расстаться, и слишком нужно для жизни ее осуществление, нужен новый сев, новая влага, изливающаяся на иссохшую и растрескавшуюся землю» (ebd.).

[107] Diesen Weg vom (atheistischen) „Marxismus zum Idealismus“ (Solov’evscher und entsprechend sophiologischer Prägung) will Bulgakov selbst autobiographisch gegangen sein. Er versteht sein eigenes Leben als prototypisch für den russischen Intellektuellen. Vgl. hierzu Bulgakovs Band: „Ot marksizma k idealizmu“ (Bulgakov 2006).

[108] Vgl. Stahl (2010).

istorija“[109] oder „Černyj monach“) wirken kann, stets aber den Zugang zur konkreten Wahrnehmung des Gegenübers verstellt.

Literaturverzeichnis

A.P Čechov: Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). Антология. СПб. 2002.

Aumüller, Matthias (2005): Innere Form und Poetizität. Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. Frankfurt a.M. (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, herausgegeben von Wolf Schmid. Band 35).

Belyj, Andrej (1994a): Критика, эстетика, теория символизма. В двух томах. М.

Belyj, Andrej (1994b) Символизм как миропонимание. М.

Bulgakov, Sergej N. (1993, Bde. I / II): Сочинения в двух томах. Том 1: Философия хозяйства. Трагедия творчества. Том 2: Избранные статьи. М.

Bulgakov, Sergej N. (2000): Интеллигенция и религия. СПб. (=http://ftp.kelia.ru /s_bulgakov/Main.htm; download 31/05/2009).

Bulgakov, Sergej N. (2006): От марксизма к идеализму. Статьи и рецензии 1895-1903. М.

Bulgakov, Sergej N. (2008a): Два града. Исследования о природе общественных идеалов. СПб.

Bulgakov, Sergej N. (2008b): Тихие думы. Этика, культура, софиология. СПб.

Čechov, Anton P. (1974–1982): Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. АН СССР; Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. М.

Gercen, Aleksandr I. (1959): Собрание сочинений в тридцати томах, АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.

Gippius, Zinaida N. (1970): Литературный дневник 1899–1907. Z.N. Gippius, Literarisches Tagebuch 1899–1907. Nachdruck der Ausgabe Petersburg 1908. München: Wilhelm Fink Verlag 1970 (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken. Herausgegeben von Dmitrij Tschižewskij et al., Band 102).

Merežkovskij, Dmitrij (1990): Пушкин. In: Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая половина XX в. Составление Р.А. Гальцевой. М. 92–160.

Merežkovskij, Dmitrij (2000): Не меч, но мир. Худож. офор. Б.Ф. Бублик. Харьков / М.

Michajlovskij, Nikolaj K. (1989): Литературная критика. Статьи о русской литературе XIX – начала XX века. Л.

Potebnja, Aleksandr A. (1989): Слово и миф. М. (= Приложение к журналу «Вопросы философии»).

Sobennikov, Anatolij (2011): Творчество А.П. Чехова в рецепции С.Н. Булгакова. In: Studia Rossica Posnaniensia. Vol. XXXVI. 2011. 249–256. https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2461/1/249-256.pdf

Solov’ev, Vladimir S. (1990): Сочинения в двух томах. Академия наук СССР. М.

Stahl, Henrieke (2010): Нерассказанный рассказ, или открытая тайна чеховского «Студента». In: Образ Чехова в чеховской России в современном мире. К 150-летию со

[109] Vgl. Stahl (2012).

дня рождения А.П. Чехова. Сборник статей. Отв. ред. В.Б. Катаев, С.А. Кибальник. СПб. 118–126.

Stahl, Henrieke (2011): S. Bulgakov about Chekhov and the modern crisis of spirituality. In: Вестник Российского Университета Дружбы народов. 2011. № 4. 51–70.

Stahl, Henrieke (2012): Fehldeutungen: Überlegungen zu Anton Čechovs realistisch-personalistischer Anthropologie in der Erzählung *Skučnaja istorija* (1889). In: Coincidentia. Zeitschrift für Europäische Geistesgeschichte. Band 2012, Heft 3/1. 117–144.

Turgenev, Ivan S. (1986): Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Издание второе, исправленное и дополненное. М.

Alla Holzmann (Trier)

Die Čechov-Rezeption in den Essays von A. Belyj und L. Šestov: „Projektion“? „Šestovisierung“?

Ein Beispiel für Čechovs Wirkung auf die russische Geistesgeschichte stellen die beiden ihm gewidmeten Essays von Andrej Belyj („Čechov“[1], 1904) und Lev Šestov („Tvorčestvo iz ničego“ (A.P. Čechov)“[2], 1905) dar, die unmittelbar nach dem Tod des Schriftstellers verfasst wurden. In der vorliegenden Untersuchung werden diese Texte rezeptionsanalytisch betrachtet: Mit Hilfe der Fokussierung auf ein Element der essayistischen Technik – die Herausbildung einer spezifischen Verbindung zwischen Begriff und Bild für heuristische Zwecke – wird die Bezugnahme der beiden Autoren zum Werk Čechovs und ihre jeweilige Rezeptionsweise beleuchtet.

Die Gattung Essay als Medium der Rezeption

Die Besonderheit der unternommenen Analyse besteht darin, dass dem Umstand, dass es sich bei beiden zu untersuchenden Werken um die Textsorte *Essay* handelt, Gewicht verliehen wird. In diesem Zusammenhang gilt es zu betonen, dass die Gattung Essay im Umfeld der Philosophie entstand. Von Beginn an entwickelte sich der Essay in zwei Richtungen: die skeptische (für sie ist „der Vater“ des Essays Montaigne repräsentativ) und die didaktische (sie wurde von Francis Bacon angelegt)[3]. Diese zwei Tendenzen kann man in Lev Šestov und

---

[1] Der Essay von A. Belyj „Čechov“ wird nach der Ausgabe Belyj (1994, Bd. 1, S. 318–324) zitiert. Der Essay erschien zuerst in der Zeitschrift *Vesy*, 1904, №8, später im Sammelband Belyj (1910). A. Belyj schrieb insgesamt vier kurze Essays über Čechov (die übrigen drei: „A.P. Čechov“ (1907), „Višnevyj sad“ (1904), „‘Ivanov’ na scene Chudožestvennogo teatra“ (1904) werden in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt).

[2] Der Essay von Lev Šestov „Tvorčestvo iz ničego (A.P. Čechov)“ wird nach der Ausgabe Šestov (1978, S. 1–68) zitiert. Der Text erschien zuerst in *Voprosy žizni*, März 1905; später im Sammelband „Načala i koncy“ (СПб 1908 und 1911). Der erste Teil des Essays erschien in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Schöpfung aus dem Nichts, Anton Čechov“ in: *Neue Schweizer Rundschau*. Zürich, Febr./März 1928. Auf Englisch: “Anton Chekhov and other Essays”. London 1916. (Siehe den russischen Text im Internet: <http://www.vehi.net/shestov/chehov.html>, 22.03.13).

Die Absicht, über Čechov zu schreiben, hatte Šestov schon 1901. Verfasst wurde der Essay 1904. Die für Oktober 1904 geplante Publikation in *Novyj put’* fand wegen Schließung der Zeitschrift nicht statt. Siehe dazu Baranova-Šestova (1983, Bd. 1, S. 52–53).

[3] Vgl. Müller-Funk (1995); Schärf (1999).

Andrej Belyj widergespiegelt sehen: Der erstere repräsentiert die spielerisch-ironische Form des Essays (in der Tradition Montaignes), der zweite die didaktisch ausgerichtete Form (in der Tradition Bacons)[4]. Čechov wird somit in den Essays dieser Autoren für zwei entgegengesetzte Denkweisen als Gewährsmann herangezogen. Eine vergleichende Untersuchung kann daher, was die Frage der Rezeption betrifft, besonders ergiebig sein.[5]

Es sollen nun diejenigen Merkmale des Essays hervorgehoben werden, die für die folgende Analyse von Bedeutung sind. Der Essay gehört zu den nicht-fiktionalen literarischen Texten[6] und wird als „eine spezielle Form der Gedankenführung und Textgestaltung“[7] betrachtet. Einen besonderen Aspekt dieser Denk- und Darstellungstechnik stellt die Verbindung der begrifflich-logischen und sinnlich-anschaulichen Erkenntnisweisen dar, oder genauer: die Herstellung eines bestimmten Zusammenhangs zwischen Bild und Begriff im Prozess der Beleuchtung des Themas.[8] Spezifisch für den Essay als Gattung ist außerdem,

---

[4] A. Kazin meint zum hier behandelten Essay Belyjs, er gehöre «к ортодоксально-символистскому этапу его [Belyjs] деятельности» (Kazin 1994, S. 11). Vgl. die Charakteristik des essayistischen Schaffens von A. Belyj und L. Šestov in: Encyclopedia of the Essay, ebd. Elsworth (1997, S. 73): “The essay is central to his [Belyj’s] oeuvre, providing a versatile form which can be used to address the reader in a wide variety of ways, and on a wide variety of topics“; und: Crone (1997).

[5] Zu vermerken ist, dass Šestov Belyj in keiner seiner Schriften erwähnt. A. Belyj hat dagegen Šestov einen Essay gewidmet: „Šestov. Načala i koncy“ (in: Belyj 1994, Bd. 2, S. 431–434; zuerst in: *Vesy*, 1908, № 10.). Es handelt sich um den o.g. Šestov-Sammelband („Načala i koncy“), zu dem auch sein Essay über Čechov gehört. Belyj geht aber auf keinen der Texte im Einzelnen ein, sondern äußert sich zur adogmatischen Denkweise Šestovs insgesamt.

[6] Vgl. Weissenberger (1985).

[7] Haas (1975, S. 11).

[8] Unter Bild sollen in diesem Fall solche Formen des analogischen Denkens wie Gleichnis, Vergleich, Metapher, Beispiel verstanden werden. In dieser Kategorisierung stütze ich mich auf die Untersuchungen zu literarischen und wissenschaftlichen Formen der Erkenntnis von G. Gabriel. Siehe: Gabriel (1997). Siehe: Kapitel 2: Logisches und analogisches Denken, S. 25–48, insbes. S. 25: „Als *logisch* sei im Folgenden ein Denken beschrieben, das sich argumentativ auf der Grundlage deutlicher Unterscheidungen vollzieht, d.h. in ‚scharf begrenzten Begriffen‘. *Analogisch* soll demgegenüber ein Denken heißen, das sich der *Übergänge* bedient und die begrifflichen Grenzen durchlässig oder ‚porös‘ hält. Logisches Denken drängt auf Unterscheidung des Ähnlichen, analogisches Denken sucht Ähnlichkeiten im Verschiedenen. Logisches Denken drückt sich in Definitionen, analogisches Denken in Vergleichen aus.“ Vgl. auch: Kohl (2007, insbes. S. 11–13 und 73 ff.). Siehe bei Kohl die weitere Literatur zur Theorie der Metapher. Siehe zum Problem des Verhältnisses zwischen begrifflich-logischer und bildlich-anschaulicher Denkweise: Danneberg / Spoerhase / Werle (Hg., 2009) (dort weitere Literatur).

In Bezug auf den Essay siehe: Ėpštejn (1988, S. 334–380; zuerst *Voprosy literatury*, 1987, №7, S. 120–152 unter dem Titel „Zakony svobodnogo žanra. Ėsseistika i ėsseizm v kul’ture Novogo vremeni“). Unter diesem Titel findet man den Text im Internet: http://www.emory.edu/INTELNET/es_essayism.html, 22.03.13). Ėpstein entwickelt hier eine Reihe von

dass es sich um heuristisch angelegte Texte handelt.[9] Die Suche nach neuer Erkenntnis wird dabei vom Essayisten vor allem durch den Aufbau einer spezifischen Perspektive (des neuen Blicks) auf die Sache vollzogen.[10] Infolge der Verschiebung des Akzentes auf die Heuristik erfolgt dabei die Begründung der Thesen im Essay oft nicht direkt, sondern vielmehr durch die Struktur des Textes, die Organisation der Aussage mit Hilfe rhetorischer Mittel.[11]

Die genannten Züge des Essays als Gattung erlauben es im Hinblick auf die Analyse der vorgenommenen Texte die folgende Frage zu fokussieren: Wie arbeitet jeder der beiden Essayisten bei der Darlegung seiner jeweiligen Gedanken mit Bild und Begriff? Die Herausarbeitung dieser Elemente soll dazu dienen, in der Forschung vorliegende Ergebnisse über die Rezeptionsweise von A. Belyj und L. Šestov zu hinterfragen. So, wenn beispielsweise über die Rezeption Belyjs gesagt wird: „Überwiegend hält man seine Beschreibung von Čechovs Symbolismus für eine Projektion der eigenen künstlerischen Ideen auf den hoch geschätzten Autor“[12]. Oder wenn zur Vorgehensweise Šestovs behauptet wird, er „šestovisiere“ die anderen Denker, d.h. er schreibe ihnen seine eigene Sichtweise zu.[13] Stimmt dies? Wenn ja, welche Techniken der „Projektion“ bzw. des „Šestovisierens“ werden angewendet?

Gedanken zum Zusammenhang zwischen Bild und Begriff im Essay. So spricht er von offen gehaltener Herausbildung einer innerlich bewegten Sinnganzheit nach dem Schema *Fakt – Bild – Begriff*. „Das begriffliche Bild“ entsteht, laut Ėpstein, dank der Bewegung durch die Bereiche des Realen, Konkreten und Abstrakten: vom empirischen Fakt zum ihn erweiternden Sinn / Bild und zur denkerischen Universalie / Begriff. Für eine solche Verbindung des Bildes und des Begriffs führt Ėpstein den Terminus *ėssema* ein (vgl. S. 352–63; z.B.: S. 353: «Как единица эссеистического мышления, *эссема* представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи.»; S. 363: «в *эссеме* сочетаются и взаимодействуют образ и понятие [...].»).

[9] Die Charakteristik des Essays als heuristischer Gattung folgt: Pfammatter (2002). Siehe Kap. III.3: Argumentation und Heuristik (S. 140–59).

[10] Vgl. ders., S. 105, 139.

[11] Pfammatter spricht in diesem Zusammenhang unter anderem von der „funktionalen Verwendung rhetorischer und künstlerischer Stilmittel“. Siehe ders., S. 73–76.

[12] Freise (1997, S. 280). Vgl. die Charakteristik von Belyjs Rezeption bei Scilard (1990).

[13] Vgl. Šestov (1993, Bd. 2, S. 409): „Šestov wurde oft vorgeworfen, er zwinge alle zur Sache herangezogenen Autoren allzu sehr auf die šestovsche Art zu sprechen.“ (Übersetzung: AH). Siehe auch: Willeke (2006). Im Unterkapitel „Šestovisieren“ (S. 89–91) geht Willeke auf diesen schon zu Lebzeiten Šestovs erhobenen Vorwurf ein. Die Äußerung dazu von Šestov selbst findet man bei seinem Schüler B. Fondane (1982, S. 87 f.; die verkürzte Wiedergabe bei: Baranova-Šestova 1983, Bd. 1, S. 58).

Komposition: „Dreischritt des Syllogismus“ (A. Belyj); „Gebrochene Linie – das Schwanken“ (L. Šestov)

Die allgemeine Sichtung der beiden Texte zeigt, dass jedem von ihnen ein Strukturkonzept eigen ist, welches es dem Autor erlaubt, seine jeweilige Deutung Čechovs für den Leser plausibel zu machen. Das Konzept von Belyj könnte man als „Dreischritt des Syllogismus“ bezeichnen, Šestovs Konzept als „gebrochene Linie – das Schwanken“. In beiden Fällen wird das Vorliegen der genannten Konzepte nicht explizit erläutert, sondern diese müssen vom Leser erschlossen werden. Wenden wir uns nun dem Gesamtaufbau der Essays zu. Um eine Übersicht über die beiden Texte zu bekommen, werden zunächst die jeweiligen Gedankengänge in schematischer Form skizziert.

Dreischritt des Syllogismus (Andrej Belyj)

Obgleich die beiden Werke sich darin ähneln, dass ihre Form für die Gesamtaussage tragend ist, sind die Unterschiede zwischen ihnen schon auf der rein technischen Ebene sehr deutlich, vor allem was den Umfang der Texte und ihre Konstruktionsprinzipien betrifft. Der Essay von Belyj nimmt sieben Seiten ein und besteht aus drei Kapiteln, die mit römischen Zahlen überschrieben sind. Argumentativ ist der Text durch die folgenden Ziele bestimmt: Ausdeutung der (vor-)gefundenen Prinzipien, Ersetzen ‚falscher‘ Antworten durch richtige, Demonstration der Lösung des Problems.

Man kann die drei gedanklichen Schritte des Essays in einem Schema folgendermaßen zusammenfassen:

A. Belyj: „Čechov“

1. „Prinzipien des wahren Realismus“ («принципы истинного реализма»)[14]: Auseinandersetzung Belyjs mit Positivismus und „Kantianismus“[15].
2. „Der wahre Symbolismus“ («истинный символизм»)[16]: Polemik Belyjs gegen den westlichen Symbolismus, vor allem Maeterlinck.

[14] Belyj (1994, S. 319). Übersetzung aller Zitate aus dem Essay Belyjs: AH.

[15] Ders., S. 322. Explizit verwendet Belyj diesen Terminus im Essay „Čechov“ nur ein einziges Mal (im 3. Kapitel), wo er die Methode von Čechov als „Determinismus“ bezeichnet und dann behauptet: „Determinismus im weiten Sinne, den Kantianismus hierin einschließend, [...] wenn er zu Ende durchgeführt wird [...] gibt [...] den Raum für die mystischen Bedürfnisse unseres Geistes.“ («Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство […] проведенный до конца […] дает […] простор мистическим потребностям нашего духа.»). Unter „Kantianismus“ ist somit hier Belyjs Rezeption von „Kant – Neukantianismus“ zu verstehen. Siehe dazu: Zink (1998); Dmitrieva (2007, darin: „Očerk 4-j. Simvolisty i neokantiancy. Kantianskie idei v russkom chudožestvennom simvolizme, 2: Andrej Belyj.» S. 348–369; eine Liste der Publikationen A. Belyjs, die auf „Kantianismus“ bezogen sind: S. 449–450). Vgl. auch Holthusen (1957, S. 27, 35).

[16] Belyj (1994, S. 320).

3. „[D]ie Schrecken des Lebens“ – „eine sachte Traurigkeit und stille Freude […] des Wissens, dass auch das Fatum Illusion ist“ – „die Ewige Ruhe“ («[У]жасы жизни» – «мягкая грусть и тихая радость […] знания, что и Рок – иллюзия» – «Вечный Покой»)[17]: das mystische Konzept Belyjs.

Es gilt nun, die von Andrej Belyj vertretenen Thesen und die argumentative Strategie des Essayisten einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Zu diesem Zweck wird die Aufmerksamkeit auf die Arbeit Belyjs mit Bild und Begriff gerichtet. Mithilfe einer solchen Fokussierung können bestimmte, für die Gesamtaussage entscheidende Elemente der Gedankenführung aus den jeweiligen Kapiteln hervorgehoben und zusammengefasst werden. Dies soll seinerseits dazu dienen, den Bauplan des Textes zu erschließen.

Kapitel I. Seinen Essay eröffnet Belyj mit einem (philosophischen) Gleichnis: „Das Leben ist ein von allen Seiten abgeschlossenes Zimmer. Hierin sind wir von der Geburt bis zum Tod wie in einem Gefängnis eingesperrt [...].“[18] Mit Hilfe dieses Bildes führt er den Begriff *Erlebnis* (*переживание*) ein. Dabei stellt er die Vernunfterkenntnis und den „Ausdruck der Erlebnisse“ («выражение переживаний») einander gegenüber. Belyj kritisiert die aus seiner Sicht fehlerhaften philosophischen Annahmen mit Hilfe der Metapher „unser Leben ist ein ‚Kochtopf‘“ («жизнь наша – „печной горшок“») für den Positivismus und „unser Leben […] ist ein Grab“ («жизнь наша […] гроб») für den „Kantianismus“. Diesen bildlichen Elementen folgen die begrifflich-logischen. Im nächsten Schritt widerlegt Belyj die ‚falschen‘ Annahmen durch das Verfahren *reductio ad absurdum*[19]. Am Ende postuliert er die Äquivalenz zwischen dem „ausdrückenden Symbolismus“ («выражающий символизм»)[20] und der Realität.

Kapitel II. Hier geht Belyj zur Auseinandersetzung mit dem westlichen Symbolismus über. Zu diesem Zweck zieht er Čechov heran. Zu vermerken ist, dass Belyj die begrifflichen wie auch bildlichen Elemente hier in der schematisch-polemischen Sprache der Literaturkritik zum Ausdruck bringt. Zuerst ordnet er Čechov zwischen den beiden künstlerischen Schulen Realismus und Symbolismus ein, wobei er ihn als „ungebrochenes Kettenglied zwischen *Vätern und Söhnen*“[21] bezeichnet. Anschließend spricht er die Eigenart von Čechovs Symbolen an, die er mit den Attributen „Durchsichtigkeit“ und „Unwillkürlichkeit

---

[17] Belyj (1994, 323).

[18] Ders., S. 318: «Жизнь – замкнутая отовсюду комната. Тут мы с рождения до смерти заключены как в темнице [...].»

[19] Vgl. ders., S. 319 f.

[20] Ders., S. 320: «И символизм (выражающий и не вопрошающий) – единственная форма реальности.»

[21] «[…] непрерывное звено между *отцами и детьми* […]» (ders., S. 320).

(«прозрачность», «непроизвольность»)[22] charakterisiert. Darüber hinaus bestimmt Belyj Symbole im Allgemeinen als „*Worte der Tiefe*" («*слова глубины*»)[23]. Die ans Leben gebundenen, ‚unwillkürlichen' Symbole Čechovs setzt Belyj den vom Leben abgehobenen, ‚tendenziösen' Symbolen Maeterlincks entgegen. Diese Gegenüberstellung verdeutlicht er mit den Metaphern: der langsame „Güterzug" des Lebens («товарный поезд») für Čechov und der am Leben vorbeisausende „Expresszug" («экспресс») für die westlichen Symbolisten. Belyj verleiht dem aufgebauten Kontrast eine polemische Spitze, indem er den westlichen Symbolismus mit mehreren abwertenden Epitheta versieht. Seine Kritik schließt mit einer direkt vorgetragenen, an die westlichen Symbolisten gerichteten Belehrung.[24] Darauf konstatiert Belyj, dass die symbolistische Technik Maeterlinks die Realität verfehlt, Čechov dagegen „am meisten Symbolist" («более всего символист»)[25] ist.

Kapitel III. Zuerst bewegt sich Belyj auf der begrifflichen Ebene. Er argumentiert dafür, dass es eine Verbindung zwischen Čechovs Determinismus bzw. Pessimismus und der mystischen Sicht der Dinge gibt. „Determinismus in einem weiten Sinne des Wortes, den Kantianismus hierin einschließend [...]"[26] charakterisiert er als eine formale Methode, die es erlaubt, gewisse Zusammenhänge deutlicher zu sehen. Diese Genauigkeit des Sehens – in Bezug auf Čechov ist die Rede von der „Präzision der Zeichnung" («четкость рисунка»)[27] – bedeute laut Belyj keinesfalls Verzicht auf die „mystischen Bedürfnisse unseres Geistes"[28]. Der Essayist bildet die folgende (Überleitungs-)Formel:

> […] в последовательном проведении детерминизма как метода обнаруживается призрачность его как известного рода формализма […].[29]

---

[22] A. Belyj (1994, S. 320). Die von Belyj verwendete Metapher, Čechovs Symbole seien „durchsichtig", bezeichnet Freise als „irreführend" und „mißverständlich". Siehe Freise (1997, S. 280, 286). Vgl. Holthusen (1957, S. 14).

[23] Belyj (1994, S. 320).

[24] «Такая тенденциозность лишь тогда получает свое полное оправдание, когда откровение художника переплескивается за пределы искусства, в жизнь. Но такого рода действительность – удел пророков и учителей жизни. И если мы наши ‚порхающие' художественные прозрения захотим уяснить и проповедовать, нужно сперва освоиться с бесконечностью кристаллов знания. Только тогда наши прозрения завоюют себе место наряду с непреложными для ума истинами» (ders., S. 321 f.).

[25] Ders., S. 322.

[26] Ebd.: «Детерминизм в широком смысле, включая сюда и кантианство […].»

[27] Ders., S. 323.

[28] «[…] мистически[е] потребност[и] нашего духа […]» (ders., S. 322).

[29] Ders., S. 322 f. („[…] in der konsequenten Durchführung des Determinismus als einer Methode zeigt sich die Gespenstigkeit desselben als einer gewissen Art von Formalismus […].")

Mit Hilfe dieser Formel und in Anlehnung an Čechovs ‚lebensnahe' Symbole (ein Zitat aus der Novelle „Drei Jahre" / „Tri goda")[30] baut Belyj hier mehrere Begriffs- und Metaphernketten, die einen vermittelten, bzw. an das Leben gebundenen, Übergang vom Diesseits (Alltäglichkeit) ins Übersinnliche (die ‚wahre' Realität) versinnbildlichen. So beginnt z.B. eine Kette mit „In Čechov verbindet sich die tolstojsche Genauigkeit der Gestalten […]" und endet mit „die Ruhe der Ewigkeit – die ewige Ruhe atmen […] seine [Čechovs] […] Bilder".[31] Die Metapher „ewige Ruhe" («вечный покой») – Belyjs Signatur für die Vereinigung mit dem wahren Sein – findet sich in diesem Kapitel insgesamt 9 Mal, davon sind beide Wörter 6 Mal groß geschrieben.

Der Essay endet mit der betont idyllischen Beschreibung von Čechovs Grab. Hier (an / durch Čechovs Grab) verbinden sich in der Darstellung Belyjs das Schlagen der Uhren (das Alltägliche) mit der „ewigen Ruhe der Zeitlosigkeit"[32] (dem Jenseitigen).

Die bisherigen Beobachtungen lassen sich wie folgt zusammenfassen: In den ersten beiden Kapiteln übt Belyj Kritik. Im ersten Kapitel tritt er gegen die einflussreichen philosophischen Richtungen seiner Zeit auf (Streit mit Positivismus und „Kantianismus" um die „tiefen Erlebnisse"), im zweiten Kapitel führt er eine Polemik gegen die gegenwärtige literarische Richtung (Streit mit den westlichen Symbolisten um „Worte der Tiefe"). Im dritten Kapitel inszeniert Belyj die mystische Vereinigung mit der ‚wahren Wirklichkeit', indem er den „wahren Kern" der beiden vorherigen Teilaussagen – nämlich „die tiefen Erlebnisse" und die „Worte der Tiefe" – miteinander (auf eine für ihn korrekte Weise) verbindet.

Somit ist der Aufbau des Textes nach den drei Schritten des Syllogismus[33] klar erkennbar:

(1) die große Prämisse: philosophische Ebene,

(2) die kleine Prämisse: literaturkritische Ebene

und (3) die Konklusion: mystische Ebene.

---

[30] Es handelt sich um die Stelle, als die Heldin Julia vor einem Bild steht und den darauf gemalten Pfad betrachtet, wie er in den abendlichen Sonnenuntergang führt. In diesem Ausschnitt kommt das Wort „das Ewige" («вечное») vor. Belyj greift das Motiv des Pfades und Čechovs Wort „das Ewige" auf und interpretiert die „grauen Pfade" als zugleich „die Pfade des ewigen Lebens". Siehe: Belyj (1994, S. 323 f.). Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 9, S. 66).

[31] Belyj (1994, S. 323).

[32] Ders., S. 324: «Будут часы отбивать время. / И долго, долго, помня о нем, будут приходить к тихой могиле, омытой вечным покоем безвременья.» („Und Uhren werden die Zeit schlagen. / Und lange, lange wird man an ihn [Čechov] erinnernd zum stillen Grab kommen, um welches die ewige Ruhe der Zeitlosigkeit schweift.").

[33] So z.B.: Alle M sind P; S ist M → S ist P (die singuläre Form der ersten Figur des Syllogismus). Vgl.: Thom (1998).

Die Fokussierung auf das Verhältnis zwischen den begrifflichen und bildlichen Elementen der Gedankenführung erlaubt es, auch die innere Architektonik jedes der drei Kapitel deutlich zu erkennen. Es handelt sich bei den ersten beiden Kapiteln um die Vervielfältigung der Figur des Syllogismus, bei dem letzten dagegen um die Bildung von (Aufstiegs-)Ketten.

Das erste Kapitel besteht aus dem folgenden Dreischritt:

(1) Gleichnis (große Prämisse).

(2) Kritik des Positivismus und „Kantianismus“ mit Hilfe der Metapher und des logischen Beweises (kleine Prämisse).

(3) Definition des wahren Realismus (Konklusion).

Es lässt sich hinzufügen, dass auch das den Essay eröffnende Gleichnis (d.h. die große Prämisse dieses Syllogismus) einen Dreischritt enthält. Belyj spricht hier vom Leben als einem geschlossenen Zimmer und davon, dass die Natur der Wände dieses Zimmers auf unterschiedliche Weise interpretiert werden kann. Er bringt drei mögliche Deutungen, die ihrerseits zusammengenommen die Form eines Syllogismus ergeben:

(1) Man könne von durchsichtigen Wänden mit einem unzugänglichen Hintergrund sprechen (große Prämisse; der im Folgenden von Belyj kritisierte „Kantianismus“).

(2) Man könne von undurchsichtigen, bemalten Wänden sprechen (kleine Prämisse; der Positivismus).

(3) Man könne auf die Fragen nach der Natur der Wände verzichten und stattdessen die Erlebnisse ausdrücken[34] (Konklusion; Symbolismus Belyjs).

Somit enthält der erste Syllogismus, der sich seinerseits in einem den ganzen Text umfassenden (mystischen) Syllogismus befindet, in sich einen weiteren Syllogismus. Dazu kommt noch der innere Syllogismus des zweiten, literaturkritischen Kapitels. Er besteht aus dem folgenden Dreischritt:

(1) Literaturhistorische Einordnung Čechovs (große Prämisse).

(2) Polemik gegen den westlichen Symbolismus mit Hilfe der Metapher und einer direkten Belehrung (kleine Prämisse).

(3) Zusammenfassung: nicht Maeterlinck, sondern Čechov sei der wahre Symbolist (Konklusion).

Beim dritten Kapitel (d.h. der Konklusion des umfassenden Syllogismus) handelt es sich dagegen um die mehrfache Anwendung der Figur des Aufstiegs, bzw. um die Herausbildung von Ketten, die aus mehreren, kontinuierlich ineinander übergehenden Gliedern bestehen. Dies sieht man deutlich an folgenden Elementen des Textes. Belyj formuliert eine ‚logische‘ Überleitungsformel: „In der konsequenten Durchführung des Determinismus […] zeigt sich […] («В последовательном проведении детерминизма […] обнаруживается […]»), und

[34] Vgl. Belyj (1994, S. 319 f.).

wendet sie an, um den Übergang „Pessimismus – Reich der Ewigen Ruhe" aufzubauen:

> Параллельно с детерминизмом последовательно проведенный пессимизм непроизвольно переходит в […] царство Вечного Покоя.[35]

Außerdem bildet Belyj zwei an Čechov gebundene Ketten heraus. Die erste von ihnen stellt eine optische, die zweite eine akustische Linie dar. Beide Linien führen vom Alltäglichen ins Ewige. Die tragenden Elemente der beiden Reihen sehen dabei folgendermaßen aus:

(1) Die tolstojsche Genauigkeit der Gestalten Čechovs → der Hauch des Fatums → milde Traurigkeit und stille Freude → die ewige Ruhe («толстовская отчетливость образов Чехова» → «дуновение Рока» → «мягкая грусть и тихая радость» → «вечный покой»).[36]

(2) Alltägliche Rede von Čechovs Helden → das Flüstern → die Rede ist nicht mehr zu vernehmen → Stimme des Stillschweigens → die rufende Glocke der Ewigen Ruhe («обыденная речь героев Чехова» → «шепот» → «нет речей» → «голос безмолвия» → «призывный колокол Вечного Покоя»).[37]

Angesichts der beschriebenen architektonischen Verschachtelung – mehrere Syllogismen befinden sich innerhalb eines umfassenden ‚mystischen' Syllogismus – ist zu klären, welche Funktion der syllogistische Dreischritt in Belyjs Essay erfüllt. Um diese Frage zu beantworten, gehen wir kurz auf die Struktur des syllogistischen Schlusses ein. Er besteht aus drei Aussagen (zwei Prämissen und der Konklusion), wobei bekanntlich zwischen den Prämissen und der Konklusion eine klare Trennlinie gezogen wird. Die Prämissen bereiten bzw. ermöglichen die Konklusion, zugleich bildet diese eine prinzipiell neue Aussage im Vergleich mit den Prämissen. Diese sind eine Art Sprungbrett für die Konklusion. Die genannten Eigenschaften dieser deduktiven Denkfigur helfen Belyj, seine Darlegungen plausibel zu machen. Die Hauptintention des Essays besteht darin, sowohl die Reichweite der auf das Jenseits verweisenden Symbole zu betonen als auch ihre Gebundenheit an das Leben zu postulieren. Gerade die Figur

---

[35] Ders., S. 319 f. („Der parallel zum Determinismus konsequent durchgeführte Pessimismus geht unwillkürlich in [...] das Reich der Ewigen Ruhe über.")

[36] Vgl. ders., S. 323: «В Чехове толстовская отчетливость […] образов […] сочетается с неуловимым дуновением Рока, как у Метерлинка, но, как у Гамсуна, за этим дуновением сквозит мягкая грусть и тихая радость как бы непосредственного знания, что и Рок – иллюзия […]. Покоем Вечности – вечным покоем непроизвольно дышат его безнадежные образы.» („In Čechov verbindet sich die tolstojsche Genauigkeit [...] der Gestalten [...] mit dem kaum merklichen Hauch des Fatums, wie bei Maeterlinck, aber, wie bei Hamsun, weht hinter diesem Hauch eine milde Traurigkeit und stille Freude eines gleichsam unmittelbaren Wissens, dass auch das Fatum eine Illusion sei [...]. Die Ruhe der Ewigkeit – ewige Ruhe atmen unwillkürlich seine hoffnungslosen Gestalten.").

[37] Ders., S. 324.

des Syllogismus ermöglicht es Belyj, ‚beides zu leisten': Hier gilt die strenge Regel der Abtrennung der Prämissen von der Konklusion, zwischen Prämissen und der Folgerung wird eine Linie gezogen. Und zugleich folgt die Konklusion unmittelbar und zwangsläufig aus den Prämissen. In Analogie dazu kann Belyj seine Symbole als einen prinzipiell neuen Schritt in der Erkenntnis darstellen sowie auch als folgerichtig ins Jenseits überleitende, und nicht als vom Lebenskontext völlig abgehobene, Sinneinheiten.

In diesem argumentativen Modell spielt Čechov die Rolle des Mittelglieds, d.h. des mittleren Terminus im Syllogismus. An zwei Stellen im Essay wird ihm explizit diese Funktion zugewiesen. Es handelt sich um die oben schon erwähnten Passagen im zweiten und dritten Kapitel: die Bezeichnung, Čechov sei „ungebrochenes Kettenglied zwischen *Väter und Söhnen*", und die Beschreibung von Čechovs Grab als Verbindungsglied zwischen Alltäglichem und Ewigem.

Gebrochene Linie – das Schwanken (Lev Šestov)

Wenden wir uns nun dem Essay von Lev Šestov zu. Dieser Text ist vom Umfang her wesentlich länger (68 Seiten)[38], er besteht aus acht durchnummerierten Kapiteln und ist mit einem Epigraph versehen („Résigne-toi mon cœur, dors ton sommeil de brute. *Ch. Baudelaire*"[39]). Argumentativ baut Šestov seinen Essay auf dem zetetischen Prinzip auf, d.h. auf der Betonung der Suche nach der Lösung eines Problems. Ziel dieser Methode ist, ein Problem zu erwägen bzw. es zu vergegenwärtigen.

Das Schema zeigt folgende gedankliche Schritte des Essays:

L. Šestov: „Schöpfung aus dem Nichts, Anton Čechov" („Tvorčestvo iz ničego. (A.P. Čechov)")

1. **Metaebene.** Allgemeine Charakteristik des Talents und Schaffens von Čechov: Begriff „eigenes Tun" («свое дело»), die Metaphern „das flatternde Vögelchen" und „die bösartigen Fünkchen" («порхающая птичка», «недобрые огоньки»)[40].
2. **Metaebene.** Šestovs Methode: Genealogie des Denkens, und zwar die Rekonstruktion des Bruchs in Čechovs Denkbiographie («упал […] и нет прежнего Чехова»[41]).
3. **Objektebene (**Bruch). Explikation dessen, wie „das Neue" im Menschen entsteht.

[38] Dies in der benutzten Ausgabe. In einem mit der Ausgabe Belyjs vergleichbaren Format würde der Text etwa 40 Seiten einnehmen.

[39] Šestov (1978, S. 1).

[40] Ders., S. 3. Übersetzung der Zitate aus dem Essay von Šestov: AH. Gemeint sind die „Fünkchen" in Čechovs Augen, auf die, laut Šestov, Michajlovskij hingewiesen hatte.

[41] Šestov (1978, S. 8); „er fiel um […] und nun gibt es den vorherigen Čechov nicht mehr".

Schritt 1: „Eine langweilige Geschichte“ („Skučnaja istorija“), [„Nachbarn“ („Sosedi“)][42].

4. **Objektebene (**Bruch). Fortführung der Explikation.

   Schritt 2: „Ivanov“, „Der Literaturlehrer“ („Učitel’ slovesnosti“). Einführung des Motivs „Schöpfung aus dem Nichts“ («творчество из ничего»).

5. **Metaebene.** Zusammenfassung der Kapitel I-IV: Angesichts des Versagens der vorherigen Denk- und Wertsysteme steht Čechov / der Mensch vor der Aufgabe „aus dem Nichts zu schaffen“. Hier erzeugt Šestov, ausgehend vom Zitat aus der Novelle „Eine langweilige Geschichte“, das Motiv „ich weiß nicht“ («не знаю»)[43].

6. **Objektebene** (nach dem Bruch). Fortführung der Genealogie. Čechovs Rückkehr zur „Predigt der Idee“[44]: „Das Duell“ („Duėl’“), „Krankenzimmer Nr. 6“ („Palata № 6“).

7. **Objektebene** (nach dem Bruch). Fortführung der Genealogie. Das wiederholte Abwenden Čechovs von den „Ideen“: „Onkel Vanja“ („Djadja Vanja“). Hier führt Šestov das Motiv „Résigne-toi mon cœur, dors ton sommeil de brute“ ein.

8. **Objekt-/ Metaebene.** Beschreibung der End-Disposition von Čechovs Denken („Die Möwe“ („Čajka“), „Der schwarze Mönch“ („Černyj monach“)): das innere Ringen mit den unlösbaren Fragen.

Mit Hilfe der Fokussierung auf die Arbeit Šestovs mit Bild und Begriff sollen nun im Folgenden die Grundelemente der Gedankenführung hervorgehoben und der Bauplan des Textes aufgedeckt werden.

Kapitel I. Der Essay beginnt mit dem Satz: „Čechov ist gestorben – nun kann man über ihn frei sprechen.“[45] D.h. Šestov setzt direkt beim Gegenstand seines Essays – Čechov – an. Er nimmt Bezug auf die soeben veränderte Lage in der Kommunikation über Čechov und thematisiert somit zugleich sein eigenes Sprechen über den Schriftsteller. Angekündigt wird das Vorhaben, über Čechov *frei* zu sprechen. Um Čechovs Schaffen zu charakterisieren, führt Šestov seinen eigenen Begriff für „Talent“ ein: „eigenes Tun“ («свое дело»), und definiert „das eigene Tun“ Čechovs als „die menschlichen Hoffnungen töten“ («убивать

[42] Was die Erzählung „Nachbarn“ betrifft, so verwendet Šestov die Technik des nicht expliziten Bezugs: Er erwähnt die Erzählung kein einziges Mal, führt aber zwei markante Zitate aus ihr an und macht eins davon („mit dem Kopf gegen Boden schlagen“ / «биться головой о пол») zum Leitmotiv seines Essays, wobei er es durch den gesamten weiteren Text führt und seinen Wortlaut variiert.

[43] Šestov (1978, S. 42).

[44] Vgl. ders., S. 47: «Чехов примкнул к сонму русских писателей и стал воспевать идею.»

[45] «Чехов умер – теперь можно о нем свободно говорить» (ders, S. 1).

человеческие надежды»)[46]. Zusätzlich charakterisiert er die Zwiespältigkeit von dessen Talent, und damit zugleich die beiden Schaffensphasen des Schriftstellers, durch die Metapher „das flatternde Vögelchen“ und „die bösartigen Fünkchen“ («порхающая птичка», «недобрые огоньки»).[47]

Kapitel II. Šestov nennt explizit seine Methode: die *Rekonstruktion* einer Episode in Čechovs Denkbiographie anhand der Werke des Schriftstellers, wobei er von einem „plötzlichen und scharfen Bruch“ («внезапный и резкий перелом»)[48] spricht. Šestov formuliert hier sein eigenes Konzept des originären Denkens: Das Neue entsteht im Menschen gegen seinen Willen.[49] Als Kriterium der Wahrheit schlägt er die „čechovschen Erlebnisse“ («Чеховские переживания»)[50] vor.

Kapitel III. In Anlehnung an die Novelle „Eine langweilige Geschichte“ veranschaulicht Šestov den ersten Schritt in der Emanzipation Čechovs von herkömmlichen „Ideen“. Dabei erzeugt Šestov aufgrund der fünf Zitate aus dieser Novelle die zentralen begrifflichen Elemente seines Essays: „neue Gedanken“, „vorher – jetzt“, „Ideen und Weltanschauungen“ («новые мысли», «прежде – теперь», «идеи и мировоззрения»)[51]. Den ‚Schrei Nikolaj Stepanovičs‘ macht Šestov zur Signatur dessen, dass die „Ideen“ ihre Macht über das Denken verlieren. Zu vermerken ist auch das folgende Verfahren des Essayisten: Ohne die Erzählung „Nachbarn“ („Sosedi“) zu erwähnen, führt er zwei Zitate aus ihr auf („Mit der vollendeten Tatsache kann man sich nicht zufrieden geben, man kann sich auch nicht dagegen aufbäumen, eine Mitte gibt es aber nicht“; „auf den Bo-

---

[46] Ders, S. 3.

[47] Ders, S. 3. Die beiden Ausdrücke entnimmt Šestov dabei N.K. Michajlovskij. Šestov charakterisiert hier das Talent Čechovs indirekt durch seine „unwiderstehliche“ Wirkung auf den einflussreichen Literaturkritiker.

[48] Šestov (1978, S. 6). Vgl. Freise (1997, S. 87–97, das Kapitel „Die Krise zwischen Ende 1888 und Ende 1893“).

[49] Vgl. L. Šestov (1978, S. 14): «Чтобы стать оригинальным, нужно не выдумать мысль, а совершить дело, трудное и болезненное. И так как люди бегут труда и страданий, то обыкновенно действительно новое рождается в человеке против его воли.»

[50] Ders., S. 8.

[51] Ders., S. 16–20, 25–28. Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 7, S. 251–310): „Skučnaja istorija (Iz zapisok starogo čeloveka)“: «новые мысли»: S. 264, 282, 291; «прежде-теперь»: S. 263, 273 f., 277 f., 281 f., 296, 305, 307; «общая идея»: S. 307, 309; «миросозерцание»: S. 291, «мировоззрение»: S. 307. Tschechow (1963): „Eine langweilige Geschichte (Aus den Aufzeichnungen eines alten Mannes)“, S. 84–165: „neue Gedanken“: S. 101, 126, 139; „vormals / früher – jetzt / gegenwärtig“: S. 99, 115, 119, 121, 125 f., 146 f., 158, 161 f.; „ein zusammenfassender Gedanke“: S. 161, „der Leitgedanke“: S. 164; „Weltanschauung“: S. 139, 161).

den fallen, schreien und mit dem Kopf gegen den Boden schlagen“)[52] und macht die Wendung „mit dem Kopf gegen den Boden schlagen“ zum Leitmotiv des Essays.

Kapitel IV. In Anlehnung an das Drama „Ivanov“ veranschaulicht Šestov den zweiten Schritt in der Emanzipation Čechovs von „Ideen“. Dabei setzt er Mittel der Ironie und der Personifikation (der Belebung des Unbelebten) ein, um zu zeigen, wie die „Idee“ von einem nichtswürdigen Menschen – „Ivanov“ – „vom Thron gestoßen wird“[53]. Hier führt Šestov das biblische Motiv „Schöpfung aus dem Nichts“ («творчество из ничего») ein, das dem Essay den Titel gegeben hat. Am Ende des Kapitels nimmt Šestov Bezug auf die Erzählung „Der Literaturlehrer“: Damit bekräftigt er seine These, dass Čechov „kein ‚Ideal‘ hatte, nicht einmal das Ideal der Alltäglichkeit“[54].

Kapitel V. Šestov bricht seine Genealogie ab, um Bilanz zu ziehen. Er konstatiert, dass der čechovsche Held ein Mensch ohne Hoffnung sei, der alles verloren habe, so dass er vor der Aufgabe stehe, „aus dem Nichts zu schaffen“[55], die er alleine bewältigen müsse. Die Antwort des Professors auf die Bitte von Katja: „sagen Sie mir, was ich tun soll“ – „ich weiß nicht“, interpretiert Šestov als Unschlüssigkeit des Denkens und als Einsamkeit angesichts derartiger Fragen und Aufgaben.[56]

Kapitel VI. Šestov führt die Genealogie fort. Die Novellen „Das Duell“ und „Krankenzimmer Nr. 6“ deutet Šestov als Čechovs Rückkehr zur „Predigt der Idee“. Als Gründe für den Rückfall in den Idealismus nennt Šestov den Zweifel an der Durchführbarkeit der für einen Menschen übermäßig schweren Aufgabe „aus dem Nichts zu schaffen“, die Angst vor Unsicherheit und Einsamkeit.

Kapitel VII. Šestov beschreibt das erneute Abwenden Čechovs von „Ideen“, wobei er die neue Qualität des Denkens nach dem Bruch betont. In Anlehnung an das Drama „Onkel Vanja“ zeigt Šestov, dass die laut vorgetragenen Proteste in den inneren verborgenen Hader mit der Naturnotwendigkeit (laut Šestov – dem eigentlichen Feind des Menschen) übergehen. Hier wird Baudelaires Motiv

---

[52] Šestov (1978, S. 14): «с совершившимся фактом мириться нельзя, не мириться тоже нельзя, а середины нет» ; «упасть на пол, кричать и биться головой о пол». Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 8, S. 56 f.; Übersetzung: AH).

[53] Šestov (1978, S. 35).

[54] Ders., S. 38: «У Чехова идеала не было, даже идеала обыденности […].»

[55] Ders., S. 39: «[…] и чеховский герой, в конце концов, остается предоставленным самому себе. У него ничего нет, он все должен создать сам. И вот ‚творчество из ничего‘, вернее, возможность творчества из ничего – единственная проблема, которая способна занять и вдохновить Чехова.»

[56] Ders., S. 40 f.

„Résigne-toi mon cœur, dors ton sommeil de brute“ eingeführt[57]. Dies ist Šestovs Signatur für den ‚inneren Hader‘ des suchenden Denkens.

Kapitel VIII. Das Schreiben und Denken Čechovs stellt Šestov hier als das Ringen mit den unlösbaren Problemen dar, dessen Ausgang ungewiss ist. Im Drama „Die Möwe“ und in der Novelle „Der schwarze Mönch“ sieht Šestov die Suche Čechovs nach neuen, problematischen Wegen[58].

Der Essay endet mit einer mit hoher Spannung geladenen sprachlichen Konstruktion: Sie beginnt mit vier antithetisch gebauten Sätzen, an deren Ende Šestov das Leitmotiv des Essays „mit dem Kopf gegen die Wand schlagen“ setzt. Ihnen folgen vier Fragesätze. Als Antwort auf sie bringt Šestov Čechovs „ich weiß nicht“ («не знаю») aus „Eine langweilige Geschichte“. Zum Schluss thematisiert der Essayist sein eigenes Sprechen über Čechov und zitiert Baudelaires Vers (dieser ist zugleich der Epigraph und das Motiv des Essays).[59]

Es gilt nun die gemachten Beobachtungen zusammenzufassen. Im Unterschied zu Belyj reflektiert Šestov seine eigenen sprachlichen Handlungen und thematisiert seine Vorgehensweise. Um diesem Umstand gerecht zu werden, ist es sinnvoll von einer Objekt- und einer Metaebene des Essays zu sprechen. Die Kapitel 1 und 2 stellen die Metaebene dar. Hier führt Šestov die eigene stipulative Definition des Begriffs Talent und sein Konzept des originären Denkens ein, nennt explizit sein Vorhaben und die Methode: die Gründe für den Umschwung im Denken des Schriftstellers anhand seiner Werke zu erschließen. Dann erfolgt die angekündigte Rekonstruktion. Die Durchführung dieser Er-

[57] Šestov schreibt Čechov zwei Methoden des „Kampfes“ zu: (1) gegen Idealismus „Verachtung“ («презрение»), (2) gegen Materialismus „mit dem Kopf gegen die Wand schlagen“ («колотиться головой о стену»). Siehe: Šestov (1978, S. 58).

[58] Ders., S. 60: «[…] ‚подкоп аршином глубже‘, чтобы разом взорвать на воздух и инженера, и его строение» („[…] ‚die Grube um einen Arschin tiefer‘, um mit einem Schlag sowohl den Ingenieur selbst als auch sein Gebäude in die Luft zu jagen.“).

[59] Ders., S. 67 f.: «[…] устроение кажется врагом воли, врагом человека. Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать. Спокойно обдумывать, предугадывать будущее – нельзя! Нужно колотиться, без конца колотиться головой о стену. К чему это приведет? И приведет ли к чему-нибудь? Конец это или начало? Можно видеть в этом залог нового, нечеловеческого творчества, творчества из ничего? ‚Не знаю‘, ответил старый профессор рыдающей Кате. Не знаю, – отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям. Этими – и только этими словами можно закончить статью о Чехове. Résigne-toi, mon cœur, dors ton sommeil de brute.» („[…] das Sich-Einrichten scheint der Feind des Willens, der Feind des Menschen zu sein. Man muss verderben, zernagen, vernichten, zerstören. Ruhig überlegen, die Zukunft voraussehen darf man nicht! Man muss anrennen, ohne Ende mit dem Kopf gegen die Wand anrennen. Wohin wird das führen? Wird es überhaupt zu etwas führen? Ist es Anfang oder Ende? Kann man darin Gewähr für eine neue, nicht menschliche Schöpfung, Schöpfung aus dem Nichts sehen? ‚Ich weiß nicht‘, antwortete der alte Professor der schluchzenden Katja. Ich weiß nicht, – antwortete Čechov allen schluchzenden und gequälten Menschen. Mit diesen, und allein mit diesen Worten kann man einen Artikel über Čechov beenden. Résigne-toi, mon cœur, dors ton sommeil de brute.“).

schließung von Čechovs Denkbiographie kann somit als Objektebene des Essays erfasst werden. Zu ihr gehören die Kapitel 3 und 4: Sie zeigen, wie Čechov sich von „Ideen und Weltanschauungen“ emanzipiert hat. Im darauffolgenden Kapitel 5 bricht Šestov diesen Vorgang ab und fasst seine Rekonstruktion zusammen – dieses Kapitel ist der Metaebene zuzuordnen. Dem folgen die weiteren zwei Kapitel (6, 7) der Objektebene. Im Unterschied zu den beiden vorherigen zeigen sie die Bewegung von Čechovs Denken nach dem Bruch: Zuerst, so Šestov, die erfolgte Rückkehr zum Idealismus, dann der Übergang zum inneren verborgenen Ringen mit Problemen. Das letzte, 8. Kapitel stellt eine Verbindung der Objekt- und der Metaebene dar. Hier beschreibt Šestov die Enddisposition von Čechovs Denken und thematisiert sein eigenes Sprechen über den Schriftsteller. Insgesamt lässt sich sagen, dass sowohl die Objekt- als auch die Metaebene auf Čechov direkt bezogen sind und dass die Arbeit mit zwei Ebenen dem Essay die Struktur einer gebrochenen Linie verleiht. Dieses Strukturprinzip korrespondiert seinerseits mit Šestovs Intention, den Bruch und das Schwanken in der Denkbiographie Čechovs zu veranschaulichen.

Betrachtet man die Linie der Objektebene etwas genauer, so ergibt sich das folgende Bild. Als Anfang und Ende der Linie können die beiden Čechov entnommenen Formeln – „neue Gedanken“ («новые мысли»)[60] und „mit dem Kopf gegen die Wand schlagen“ («колотиться головой о стену»)[61] – gelten. Mit dem Ausdruck „neue Gedanken“, begleitet von „vorher – jetzt“ («прежде – теперь»), beginnt der Bruch mit dem vorher praktizierten Denken und den vertretenen Werten. Der weitere Verlauf, so Šestov, ist der folgende: Die immer größere Auflehnung gegen „Ideen“ und die Bereitschaft, sie aufzugeben, ist von Momenten der Unschlüssigkeit, des Zweifels begleitet, weil die Aufgabe dieser Werte bedeutet, einen Sprung in die Ungewissheit und in die Einsamkeit zu wagen. Das Schwanken kann so stark sein, dass es zu einem Rückfall, d.h. zur wiederholten Zuwendung zur aufgegebenen Denkeinstellung kommen kann. Darauf folgt die erneute, sich steigernde Entfernung von den „Ideen“, und zwar in Form eines stillen verborgenen Widerstands. Šestov betont die Intensität dieses inneren Zustandes. Ihren stärksten Ausdruck erhält die Distanzierung von „Ideen“ in der Wendung „mit dem Kopf gegen die Wand schlagen“. Diese Haltung wird von Šestov als ein „methodisches Verfahren“ besonderer Art bezeichnet und den „Induktionen und Deduktionen“ entgegengestellt[62]. Die von Šestov gezeichnete „gebrochene Linie und das Schwanken“ in „Čechovs Erlebnissen“ versinnbildlicht zugleich Šestovs Konzept des originären Denkens. In diesem Zusammenhang ist es für Šestov wichtig, deutlich zu machen, worin die Schwierigkeit bei der Entscheidung besteht, „aus dem Nichts zu schaffen“. Um dies zu beleuchten,

[60] Ders., S. 16 f.

[61] Ders., S. 67.

[62] Ders., S. 59.

bildet er die Antithese: „normale – unnormale“ Menschen[63] und beschreibt das jeweilige Denkmodell. Das Denken der „normalen Menschen“ bewege sich innerhalb der tradierten Denkinhalte und Denktechniken:

> Нормальный человек, если он даже метафизик самого крайнего, заоблачного толка, всегда пригоняет свои теории к нуждам минуты; он разрушает лишь затем, чтобы потом вновь строить из прежнего материала. Оттого у него никогда не бывает недостатка в материале […]. Из железа, которое он находит в природе готовым, он выковывает меч или плуг, копье или серп.[64]

Im Rahmen dieses Modells würden nur Versuche unternommen, die vorgefundenen Gedankengebilde zu optimieren. Dies drückt Šestov mit seiner Begriffs-Metapher „das vorherige Material“ («прежний материал») aus. Der Theorieaufbau wird von Šestov an der angeführten Stelle metaphorisch als die Herstellung von Waffen und Werkzeugen aus Eisen dargestellt. Diese sich auf die Umgestaltung orientierende Denkweise werde von „unnormalen Menschen“, solchen, die „aus dem Gleis“ geraten sind (dazu gehören laut Šestov Čechov und seine Helden wie Nikolaj Stepanovič und Ivanov), abgelehnt:

> Вы предлагаете ему новое мировоззрение, но он [Ivanov] с первых слов ваших уже чувствует, что все оно сводится к попытке на новый манер переложить старые кирпичи и камни, и нетерпеливо, часто грубо, отворачивается от вас.[65]

Die Versuche, mit Hilfe übernommener kultureller Techniken die tradierten Wertvorstellungen und Philosopheme in ihrer Geltung zu bestätigen, also durch Optimierung des Systems ihre Stabilität zu sichern, schildert Šestov hier mit Hilfe eines Bildes: „die alten Ziegel und Steine auf eine neue Art hinzulegen“. Solche Versuche schätzt Šestov als „idealistische Selbsttäuschungen“ («идеалистические самообольщения»)[66] ein. Zu ihnen werde Zuflucht genommen, weil derartiges Schaffen im Vergleich mit einem absoluten Neuanfang weniger Anstrengung verlange. Šestov entwirft somit die These von zwei Graden bzw. Typen der Schöpfung im Denken: (1) die radikale Situation der ‚göttlichen‘ Schöpfung, wenn ‚Denkmaterie‘ erst erschaffen werden muss, und (2) die mild verlaufende

---

[63] Ders., S. 30 f. Die Bezeichnung „unnormale“ («ненормальные») entnimmt Šestov dabei auch dem Vokabular Čechovs: Sie stammt aus der Novelle „Eine langweilige Geschichte“. Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 7, S. 254, 282), Tschechow (1963, S. 87, 127).

[64] Šestov (1978, S. 30 f.). „Der normale Mensch, selbst wenn er ein Metaphysiker der äußersten, überhimmlischen Art ist, passt seine Theorien immer an die Bedürfnisse der Zeit an; er zerstört nur, um danach aus dem vorherigen Material wieder zu bauen. Deswegen hat er nie Mangel an Material [...]. Aus Eisen, welches er in Natur vorfindet, schmiedet er ein Schwert oder einen Pflug, einen Speer oder eine Sichel.“

[65] Ders., S. 33. „Sie bieten ihm eine neue Weltanschauung an, aber er [Ivanov] spürt schon von Ihren ersten Worten an, dass dies in Gänze auf den Versuch hinausläuft, die alten Ziegel und Steine auf eine neue Art hinzulegen, und wendet sich ungeduldig, oft grob, von Ihnen ab.“

[66] Ders., S. 50.

Umformung der vorhandenen idealistischen Begriffsmaterie. Die Essayform von Šestov soll Denken im Sinne der ersten Schaffensform sein.

In diesem Argumentationsmodell fällt Čechov die Rolle eines ebenbürtigen Gesprächspartners zu. Dabei entwickelt Šestov eine eigene Technik der Kommunikation. Wie schon erwähnt wurde, stammen alle tragenden begrifflichen Elemente des Essays aus Werken Čechovs. Šestovs Verfahren besteht dabei darin, dass er es vermeidet, die herkömmliche Begrifflichkeit oder Konzepte auf den von ihm behandelten Autor anzuwenden, d.h. ihn diesen unterzuordnen. Stattdessen wird versucht, von Zitaten ausgehend, in der „Sprache" des Autors zu sprechen, mit ihm zusammen zu denken.[67] Parallel dazu wirkt Šestov bewusst der objektivierenden Wirkung seiner Aussagen entgegen: So verwendet er Ironie und Personifizierung der abstrakten Begriffe, bzw. verleiht seinen Begriffen den Charakter von Metaphern, kombiniert die Technik der Begriffs- und der Motivbildung, benutzt oft Anführungszeichen zur Kennzeichnung des uneigentlichen Wortgebrauchs. Es lässt sich auch behaupten, dass er in seinem Umgang mit Elementen der Ironie und des Ernstes sowie des Tragikomischen mit den entsprechenden Verfahren Čechovs kommuniziert. Diese Mittel stellt Šestov in den Dienst seiner Intention, „der Quelle von Čechovs Schaffen näher zu kommen"[68] und auf diese Weise den Prozess des originären Denkens (eines konkreten Denkers) zu vergegenwärtigen.

Die Rezeption durch Belyj und Šestov im Vergleich

Die vorgelegten Analysen der beiden Essays erlauben einen Vergleich des jeweiligen Rezeptionsmodells. Es lässt sich sagen, dass es sich in beiden Fällen

[67] Vgl. zu diesem Aspekt der Denk- und Schreibtechnik Šestovs: Horowitz (1997, S. 722): "Lev Shestov was one of Russia's greatest writers because of his clear and limpid style. Writing about literature and philosophy, Shestov created his own approach, organizing his essays around an analysis of his subjects' biographies. Influenced by Nietzsche, Shestov claimed that creation emerges from personal tragedies, and that authors try to hide their horrifying experiences or transform them in fiction. It is up to the critic, therefore, to reconstruct the artist's psychological condition. Shestov masterfully applied his subjective method to the study of Shakespeare, Dante, Dostoevskii, Tolstoi, Chekhov, Pushkin, the Greek philosophers, and the heroes of the Bible." Vgl. auch Willeke (2007, S. 90): „Die Eigenart des ‚Šestovisierens' liegt darin, dass die hermeneutische Leitfrage nicht fokussiert ist auf das, *was* gesagt wird, sondern darauf, *warum* es gesagt wird, und zwar so, *wie* es gesagt wird. Entscheidend ist vornehmlich das, was zum Denken reizt oder gar nötigt und darin Form und Inhalt wesentlich mitbestimmt." Willeke meint, Šestov gehe es weniger um den „theoretischen Sachgehalt", als um den „Sitz im Leben" der Gedanken des jeweiligen Autors (S. 90 f.): „Da sich jener ‚Sitz im Leben' jedoch weniger im explizit Gesagten als im Ton und Duktus des Textes artikuliert, hat Šestov seine Art der Hermeneutik grundsätzlich als ein *aufmerksam hinhörendes Lesen* bestimmt, das dem Ungesagten und Unsagbaren auf die Spur zu kommen trachtet […] weshalb Šestov seine […] Art des Lesens […] 1931 in einem Interview als eine ‚fragende Hermeneutik' charakterisiert und explizit als Gegenmodell zur Dialektik bestimmt hat."

[68] «[…] ближе подойти к источнику творчества Чехова […]» (Šestov 1978, S. 2).

um eine Vereinnahmung Čechovs für die eigenen Konzepte handelt. Der Charakter dieser Vereinnahmung ist aber jeweils ein anderer. So kann man von einem auffallenden Unterschied zwischen den beiden Autoren sprechen, was ihren direkten Bezug auf die Werke Čechovs betrifft. Belyj führt in seinem Essay ein einziges direktes Zitat aus der Novelle „Drei Jahre" im letzten (dritten) Kapitel an. Wobei zu erwähnen ist, dass er außerdem auf das Drama „Die drei Schwestern" („Tri sestry") anspielt, ebenfalls im letzten Kapitel. Šestov dagegen konzipiert ein mehrstufiges Modell der Bezugnahme auf Čechov bzw. dessen Werk, was am differenzierten Umgang des Essayisten mit Zitaten deutlich zu sehen ist: Šestov bringt neun ausführliche Zitate aus „Eine langweilige Geschichte", bildet auf dieser Basis die ‚Begriffsmaterie' seines Essays und macht die aufgeführten Zitate zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen. Dazu kommt die einmalige Zitation aus „Das Duell", „Ivanov" und „Die Möwe". Die Erzählung „Nachbarn" liefert, ohne dass sie explizit erwähnt wird, das Leitmotiv des Essays. Manche Werke sind paraphrasiert (so „Krankenzimmer Nr. 6", „Der schwarze Mönch"). Außerdem verweist Šestov auf weitere Erzählungen, um bestimmte Einzelmotive zu evozieren („Der Literaturlehrer", „Mein Leben", Ionyč", „Drei Jahre"). Eine der komischen Pointen des Essays baut er mit Hilfe der Anspielung auf die Humoreske „Hochzeit mit dem General (Erzählung)" auf.[69] Insgesamt kommen in verschiedener Form 14 Werke Čechovs vor.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Rezeptionsmodelle ist außerdem gut daran erkennbar, wie jeder der Autoren seinen Essay beginnt. Belyj eröffnet den Essay mit einem Gleichnis, welches in einer verschlüsselten Form sein erkenntnistheoretisches Konzept darstellt. In diesem (philosophischen) Kapitel kommt Čechov nicht vor, erst im zweiten (literaturkritischen) nimmt Belyj auf ihn Bezug. Bei Šestov ist dagegen Čechovs Name das erste Wort des Essays. Zur Durchführung des Themas konzipiert Šestov zwei Ebenen und bezieht sie direkt auf Čechov. Wiederum versehen die beiden Essayisten das Ende des jeweiligen Essays mit einem besonderen Akzent, der seinerseits von einer grundlegenden Differenz in der Rezeptionsweise zeugt. Belyj beendet seinen Essay mit einer friedvollen, idyllischen Szene an Čechovs Grab. Die letzten zwei Sätze beschreiben die Verschmelzung des Alltäglichen und des Ewigen sozusagen durch dieses Grab. Šestov beschließt seinen Essay mit einem geballten Ausdruck für die innere Unruhe und Gespanntheit des ‚suchenden' Denkens. Die letzten vier Sätzen enthalten dabei einen mehrstufigen Bezug auf Čechov: „Ich weiß nicht" («не знаю») aus „Eine langweilige Geschichte" lässt Šestov zuerst den alten Professor (Čechovs Helden) sagen, dann den Autor selbst, darauf bricht Šestov explizit seine Rede über Čechov ab („Mit diesen, und allein mit diesen Worten, kann

[69] Vgl. ders., S. 26 und „Svad'ba s generalom (Rasskaz)", in: Čechov (1974–1982, Bd. 3, S. 107–112; zuerst in: *Oskolki*, 1884, №50).

man einen Artikel über Čechov beenden“)[70], womit er indirekt auf den Kontext des Kommunizierens über den Schriftsteller hinweist und zugleich einen Bogen zum Anfang seines Essays spannt.

Der entscheidende Unterschied zwischen der Rezeptionsweise Belyjs und Šestovs lässt sich aber anhand ihrer Arbeit mit dem für beide Essays wichtigen Begriff *Erlebnis* (*переживание*) demonstrieren.

Bei Belyj ist *Erlebnis* Chiffre für die Verbindung bzw. Verschmelzung der subjektiven und der objektiven Dimension der Erkenntnis und des Seins. Er richtet seine Kritik gegen die philosophischen Richtungen, welche eine solche Verbindung anzweifeln, und bietet eine eigene Deutung des Transzendenzbezugs an. Belyjs Optimierungsvorschlag besteht dabei darin, dass die Annäherung des Subjektiven an das Objektive nicht durch den fragenden Verstand, sondern durch den Ausdruck der Erlebnisse vollzogen wird. So sagt er:

> […] переживание (личное, коллективное) – единственная реальность […]. И символизм (выражающий и не вопрошающий) – единственная форма реальности.[71]

Nach der Korrektur der philosophischen ‚Denkfehler' wendet er sich der künstlerischen Technik der westlichen Symbolisten zu. Diese, so Belyj, drücken zwar die Erlebnisse mit Hilfe der Symbole aus, dies aber auf eine ‚falsche' Weise, ihre Symbole sind vom Leben abgehoben. An dieser Stelle, nämlich zum Zweck der Beseitigung der ‚Kunstfehler' der westlichen Symbolisten, wird Čechov von Belyj in ein mystisches Weltbild eingebaut. Von Čechov behauptet Belyj, dass er Symbolist sei („Doch ist er Symbolist" / «Ведь он символист») und insofern „bringt [er] immer in es [ins Leben] unerklärliche Leichtigkeit und Seligkeit"[72]. Dies, weil nach Belyj der Symbolist bzw. Mystiker „in dem Ausdruck unserer Erlebnisse die tiefen Einsichten in das Übersinnliche sieht"[73]. Sowohl die Natur des zu erreichenden Ziels („wahre Realität") als auch den Weg zu ihm stellt Belyj als unproblematisch dar. Den Zugang zur „wahren Realität" setzt er in einen direkten Zusammenhang mit der Tiefe „unserer Erlebnisse": „Und je tiefer unsere Erlebnisse sind, desto mehr Züge werden wir in dem sich vor uns ausbreitenden Panorama sehen können."[74] Die beiden genannten Sinneinheiten, nämlich

---

[70] «Этими – и только этими словами можно закончить статью о Чехове» (Šestov 1978, S. 68).

[71] „Erlebnis (persönliches, kollektives) ist die einzige Realität […]. Und Symbolismus (nicht fragender, sondern ausdrückender) ist die einzige Form der Realität."

[72] «[…] всегда привносит в нее [жизнь] неизъяснимую легкость и благостность […]» (Belyj 1994, S. 322).

[73] «[…] видит в выражении наших переживаний глубокие прозрения в сверхчувственное […]» (Belyj 1994, S. 319).

[74] «И чем глубже наши переживания, тем больше черт мы сумеем увидеть в развернутой панораме» (ders., S. 318).

den Begriff *Erlebnis* und die räumliche Konzeptmetapher „Tiefe“, gebraucht Belyj im Essay insgesamt 12 Mal[75] und zwar hauptsächlich im Kritikteil. Insofern kann man davon sprechen, dass die beiden ersten Kapitel (große und kleine Prämissen des Syllogismus) zugleich zwei Schritte der Reinigung darstellen, die zur Konklusion (Erlösung) führen (das dritte Kapitel). Hier arbeitet Belyj, wie schon erwähnt wurde, mit der Metapher „ewige Ruhe“. Insgesamt benutzt er die Worte „ewig, Ewigkeit“ im letzten Kapitel 16 Mal. Die Technik der Meditation – die mehrmalige Wiederholung der Worte „ewige Ruhe“ – soll dabei dem Subjekt die Konzentration auf das gemeinte Konzept ermöglichen und somit dazu verhelfen, den „ewigen“ Kern seiner selbst zu erleben. Den Zustand der Verbindung mit der „wahren Realität“ stellt Belyj in diesem Sinne als „ewige Ruhe“ dar.

Bei Šestov ist *Erlebnis* Chiffre für die Kommunikation mit Čechov. Der Essay ist nämlich als Vergegenwärtigung bzw. Miterleben der Erlebnisse von Čechov konzipiert. Šestovs Taktik besteht dabei darin, der Gedankenwelt Čechovs anhand ihrer Manifestation im Werk des Schriftstellers „näher zu kommen“. Hierbei richtet Šestov die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die intensiven, schmerzhaften Erlebnisse, die eine Umwälzung im Denken auslösen und einen Menschen von den anderen trennen. Obschon der Begriff Erlebnis in diesem Sinne ein Konstruktionsprinzip des Essays von Šestov ist und ‚Erlebnisse‘ den Hauptinhalt seines Essays darstellen, benutzt Šestov dieses Wort im gesamten Text nur drei Mal, jeweils direkt auf Čechov bezogen. Beim ersten Gebrauch des Begriffs handelt es sich um Šestovs Vorschlag, die „čechovschen Erlebnisse“ zum Kriterium der „unverbrüchlichen Wahrheiten und Voraussetzungen unserer Erkenntnis“ zu erheben:

> Может быть, вы пойдете дальше и попытаетесь найти в Чеховских переживаниях критериум наиболее незыблемых истин и предпосылок нашего познания. Третьего выхода нет: нужно либо отвергнуть Чехова, либо стать его соучастником.[76]

In demselben (methodologischen) Kapitel verwendet Šestov diesen Begriff ein weiteres Mal. Er spricht nämlich davon, dass die „Originalität“ Cechovs zur

[75] Vgl. ders.: Im ersten Kapitel des Essays (S. 318–20) trifft man die Wendungen: «глубокие прозрения в сверхчувственное»; «глубины духа»; «заключили о недействительности всего глубокого и противопоставили плоскость глубине»; «действенность – глубочайший и основной признак жизни». Im zweiten Kapitel (S. 320–22): «Еще недавно углубленным наблюдателям открылись бездны неуяснимых переживаний»; «*слова глубины*» (diese Wendung: Kursiv A. Belyj); «то, о чем нельзя говорить, но что есть и что знает заглянувший в глубину». Im dritten Kapitel (S. 322–24): «где-то там, в глубине, чувствуешь, что […].»

[76] Šestov (1978, S. 8). „Vielleicht werden Sie einen Schritt weiter gehen und es versuchen, in čechovschen Erlebnissen das Kriterium der höchst unverbrüchlichen Wahrheiten und Voraussetzungen unserer Erkenntnis zu finden. Einen dritten Ausweg gibt es nicht: Man muss entweder Čechov ablehnen oder zu seinem Mitstreiter werden.“

Quelle „der qualvollsten Erlebnisse" («мучительнейших переживаний»)[77] für den Schriftsteller wurde. Das dritte Mal, und hier ist der Kontrast zu Belyj am größten, kommt der Begriff Erlebnis bei Šestov, mit Anführungszeichen versehen, mitten in einer der komischen Pointen des Essays vor. Von einem Zitat Čechovs ausgehend, zeichnet Šestov zuerst, wie hässlich der alte Professor Nikolaj Stepanovič (Čechovs Held aus „Eine langweilige Geschichte") ist, wie moralisch fragwürdig seine „neuen Gedanken" sind, jeder normale Mensch würde ihn verurteilen und sich von ihm abwenden. Hierauf wendet Šestov den Fokus auf Čechov:

> А Чехов? Что делает Чехов? Вместо того, чтобы равнодушно пройти мимо, он берет сторону чудовищного урода, он посвящает десятки страниц его «душевным переживаниям» и постепенно доводит читателя до того, что вместо естественного и законного чувства негодования в его сердце зарождаются ненужные и опасные симпатии к разлагающемуся и гниющему существованию.[78]

Während die Kategorie Erlebnis bei Belyj unspezifisch-abstrakt bleibt (so spricht er sowohl von „unbegreiflichen" («неуяснимые»), „neuen" («новые»), „unseren" («наши») Erlebnissen wie auch von „Erlebnissen der Masse" («массовые переживания») bzw. vom „kollektiven" («коллективное») Erlebnis, ist dieser Begriff bei Šestov an die Denkerfahrung eines konkreten Menschen (nämlich Čechov) gebunden und zusätzlich an den sprachlichen Ausdruck, welcher diesen Erfahrungen von seinem Träger gegeben wurde. Dabei fragt sich Šestov, ähnlich wie Belyj, welchen Zweck die Gedanken und Erlebnisse haben. Šestov verfolgt die Erlebnisse der čechovschen Helden und stellt fest, dass sie ins Leere laufen, zu keinem Ziel führen. Das Schwanken, die Unschlüssigkeit, das Zweifeln sind für Šestov Attribute der Erlebnisse sowie des Denkens.

Wir sehen: Während Belyj versucht, in seinem hierarchisch angelegten Denkmodell immer *tiefer* zur wahren Realität vorzudringen, versucht Šestov, dem Geheimnis von Čechovs erschütternden Erlebnissen, die zu einer Wende in seinem Denken geführt haben, immer *näher* zu kommen. Mit besonderem Nachdruck betont er dabei den Moment des Bruchs: «упал […], и нет прежнего Чехова, веселого и радостного […], а есть угрюмый, хмурый […], ‚преступник' […]»[79]; «прежде […] ‚мировоззрение' приносило ему радость, теперь

---

[77] Ders., S. 13.

[78] Ders., S. 19 f. „Und Čechov? Was macht Čechov? Statt gleichgültig an ihm vorbeizugehen, stellt er sich auf die Seite der ungeheuerlichen Missgestalt, er widmet Dutzende Seiten deren ‚seelischen Erlebnissen' und bringt den Leser allmählich so weit, dass anstelle des natürlichen und berechtigten Gefühls der Entrüstung in seinem Herz sich überflüssige und gefährliche Sympathien gegenüber der verfallenden und verreckenden Existenz zu regen beginnen."

[79] Ders., S. 8. „[…] er fällt um […] und es gibt nicht mehr den vorherigen Čechov, den fröhlichen und vergnügten […], stattdessen gibt es einen finsteren und grimmigen […] ‚Verbrecher' […]."

– разлетелось в клочья!»[80]; «с совершившимся фактом мириться нельзя, не мириться тоже нельзя, а середины нет»[81]; «бросить весла […] [и] идти на небо»[82], «творчество из ничего». Die Attribute, mit denen Šestov Čechovs Schaffen in den ersten beiden Kapiteln umrissen hat – „das flatternde Vögelchen“ («порхающая птичка») und „die bösartigen Fünkchen“ («недобрые огоньки») – markieren ihrerseits diesen Moduswechsel in den „Erlebnissen“ Čechovs. Belyj als Fürsprecher der mystischen Sicht betont dagegen die Verbindung, die Vermittlung, „den konsequent durchgeführten Pessimismus“, dass Čechov „ungebrochenes Kettenglied“ («непрерывное звено») sei.

Im Begriff Erlebnis treffen sich also die beiden Konzepte. Bei Belyj stellen *Erlebnis* und die unterschiedliche Erlebnistiefe den Zugang zur Transzendenz dar, sie sind die Mittel der Vereinigung mit dem Grund. Je tiefer das Erlebnis, desto sicherer die Verbindung mit der „Idee“. Bei Šestov dagegen ist gerade das *Erlebnis* eines Menschen, wenn es intensiv und schmerzvoll ist, eine Bruchstelle, es leitet den Bruch mit der „Idee“ ein und stellt den Anfang des suchenden Denkens, des Fragens, dar. Insgesamt kann man behaupten, dass Belyj dazu tendiert, die Schwierigkeiten des ‚Übergangs‘ zu entschärfen, Šestov dagegen, sie zuzuspitzen.

Um die beiden Rezeptionsweisen genauer zu definieren, betrachten wir den Fall der direkten Zuschreibung bestimmter Aussagen seitens der beiden Essayisten.

Šestov meint, dass Čechovs Antwort auf die Frage, wie die existenziellen Probleme gelöst werden könnten, „ich weiß nicht“ lautet:

> «Не знаю», ответил старый профессор рыдающей Кате. Не знаю, – отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям.[83]

Belyj dagegen behauptet, dass Čechov die Antwort darauf, wie die „mystischen Bedürfnisse unseres Geistes“ befriedigt werden könnten, wusste:

> […] да, конечно, он знает *еще что-то*, чего мы не знаем, – знает тайну, символ, перед дыханием которого разлетается Рок.[84]

---

[80] Ders., S. 25 f.; S. 26: „vorher […] brachte die ‚Weltanschauung‘ ihm Freude, jetzt aber ist sie in Stücke zerflogen!“. Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 7, S. 307: «При такой бедности достаточно было серьезного недуга, [...], чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья.») und Tschechow (1963, S. 161: „Bei solcher Armut genügte bereits eine ernsthafte Unpäßlichkeit, [...], damit alles, was ich vormals für meine Weltanschauung gehalten und worin ich Sinn und Freude meines Lebens erblickte, auf den Kopf gestellt wurde und in Stücke zerflog.“

[81] Šestov (1978, S. 14, 54).

[82] Ders., S. 63: „Die Ruder fallen lassen […] [und] in den Himmel gehen.“

[83] Ders., S. 68. „‚Ich weiß nicht‘, hat der alte Professor der schluchzenden Katja geantwortet. Ich weiß nicht, – antwortete Čechov allen schluchzenden und gequälten Menschen.“

[84] A. Belyj (1994, S. 323). „Ja, gewiss, er weiß *noch irgendetwas*, was wir nicht wissen, – er weiß das Geheimnis, Symbol, vor dessen Atem das Fatum sich im Wind zerstreuen wird.“

Diese Zuversicht bringt Belyj etwas später im Text auf die folgende Weise zum Ausdruck:

> […] и уже наверное знаешь […], *что* […] *впереди* […] *будет покоиться отражение неземного, вечного*.[85]

Offensichtlich spricht er dieses Verdikt aus der Warte eines Esoterikers aus, so dass es möglich ist, von einer esoterischen Vereinnahmung Čechovs und seines Werks zu sprechen. Šestov dagegen, wie zu sehen war, betont besonders, wie schmerzvoll die Erlebnisse und wie unlösbar die Probleme sind (so spricht er z.B. im angeführten Zitat von „schluchzenden und gequälten Menschen"). Dies erlaubt, von einer existenzialistischen Vereinnahmung Čechovs zu sprechen. Wobei man in diesem Fall hinzufügen muss, dass Šestov sein Urteil mit Čechovs eigenen Worten (mit einem zum Motiv gestalteten Zitat) ausspricht und dass Šestov zum Schluss noch einmal indirekt durch die beiden angeführten Sätze auf die von ihm angewandte Methode hinweist: darauf, das Denken Čechovs anhand seiner Werke zu rekonstruieren, und darüber hinaus auf die Form des Gesprächs, eines Dialogs. Dies ist nämlich die tragende Form seines essayistischen Sprechens. Belyj dagegen überdeckt den Wortlaut Čechovs mit suggestiven symbolistischen Evokationen, indem er eine mystisch-meditative Szenerie entfaltet.

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass das Konzept des Erlebnisses von Belyj auf der argumentativen Ebene dafür eingesetzt wird, um die ‚falschen' Antworten seiner Opponenten („Kantianismus", Maeterlinck) über die Natur der „wahren Realität" durch die ‚richtigen' zu ersetzen. Darüber hinaus sind die Erlebnisse und ihr Ausdruck Werkzeuge der Lösung, sie sind der sichere Weg zur Vereinigung mit der von Belyj postulierten übersinnlichen Realität.

Šestov dagegen wendet dieses Konzept auf der argumentativen Ebene an, um über die Art, Fragen zu stellen und sie zu beantworten, zu reflektieren und dadurch eine freie Sicht auf die philosophischen Probleme zu eröffnen. Erlebnisse sind bei ihm Auslöser der Verunsicherung, Signatur der Diskrepanz, des unüberwindlichen Zweifels an der Möglichkeit einer Lösung, und zugleich sind sie Šestovs Werkzeug des sympathetischen Miterlebens der Schwankungen und Brüche in der Bewegung des suchenden, fragenden Denkens.

Schlussbemerkung

Zum Schluss sollen die am Anfang erwähnten Charakterisierungen der Rezeptionsweise Belyjs und Šestovs aufgegriffen werden. So kann man nur dann von einer „Šestovisierung" sprechen, wenn die essayistischen Verfahren Šestovs

---

[85] Ders., S. 323 f. (Kursiv Belyj): „Und du weiß schon gewiss […], *dass* […] *dort vorne* […] *der Widerschein des Unirdischen, Ewigen ruhen wird*." Vgl. Čechov (1974–1982, Bd. 9, S. 66: «и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного.») und Tschechow (1963, S. 677: „[…] dort aber, wo das Abendrot war, ruhte der Widerschein von etwas Unirdischen und Ewigen.").

nicht berücksichtigt werden. Wenn sie dagegen in Betracht gezogen werden, wie die Analyse es gezeigt hat, dann sollten die erwähnten Attribute („Šestovisierung“, „Projektion“) eher anders verwendet werden. So kann von der Rezeptionsweise Belyjs gesagt werden, dass er Čechov „belyjsiere“, d.h. ihm seine eigene mystische Sichtweise zuschreibt. Das Ziel Belyjs besteht in der Etablierung seiner Auffassung von Symbolismus. Zu diesem Zweck instrumentalisiert er die einzelnen Elemente des philosophischen und literaturkritischen Diskurses, unter anderem des Diskurses über die Eigenart der Symbole Čechovs.

Bei Šestov könnte man wiederum von „Projektion“ sprechen, davon, dass er seine philosophischen Ideen „auf den hoch geschätzten Autor [projiziert]“[86]. Wobei es vielleicht angemessener wäre zu sagen, dass er mit Čechov „kommuniziert“. Šestov nennt offen seine Konzepte, so z.B., dass das Neue im Menschen „gegen seinen Willen“ entsteht, oder das Konzept „Schöpfung aus dem Nichts“. Er findet die Entsprechungen, Korrespondenzen zu diesen Thesen im Denken und Schaffen Čechovs und entwickelt ein Kommunikationsmodell für ein Gespräch mit dem „geschätzten Autor“.

Literaturverzeichnis

Baranova-Šestova, Natali (1983): Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников, в 2х томах. Paris.

Belyj , Andrej (1910). Луг зеленый. Книга статей. M.

Belyj, Andrej (1994): Критика. Эстетика. Теория символизма в 2х томах. M.

Čechov, Anton P. (1974–1982): Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. АН СССР; Ин-т мировой лит.им. А.М. Горького. M.

Crone, Anna Lisa (1997): Shestov, Lev. In: Encyclopedia of the Essay. 768–770.

Danneberg, Lutz/Spoerhase, Carlos/Werle, Dirk (Hgg., 2009): Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte. Wiesbaden.

Dmitrieva, Nina (2007): Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. M.

Elsworth, John (1997): Belyi, Andrei. In: Encyclopedia of the Essay. 73–74.

Encyclopedia of the Essay. Edited by Tracy Chevalier. Chicago / London 1997.

Ėpštejn, Michail (1988): На перекрестке образа и понятия. Эссеизм в культуре Нового времени. In: Ders.: Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. M. 334–380.

Fondane, Benjamine (1982): Rencontres avec Léon Chestov. Textes établies et annotés par Nathalie Baranoff et Michael Carassou. Paris.

Freise, Matthias (1997): Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam. (Studies in Slavic Literature and Poetics, volume XXX.)

[86] Vgl. Freise (1997, S. 280).

Gabriel, Gottfried (1997): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Paderborn u.a. (Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).

Haas, Gerhard (1975): Zur Geschichte und Kunstform des Essays. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Jahrgang VII/Heft 1. 1975. Bern, Frankfurt/M. 11–39.

Holthusen, Johannes (1957): Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen.

Horowitz, Brian (1997): Russian Essay. In: Encyclopedia of the Essay. 717–723

Kazin, A.L. (1994): Андрей Белый: Начало русского модернизма. In: Belyj 1994, Bd. 1. 6–41.

Kohl, Katrin (2007): Metapher. Stuttgart / Weimar.

Müller-Funk, Wolfgang (1995): Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin.

Pfammatter, René (2002): Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg (Poetica; Bd. 67).

Schärf, Christian (1999): Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen.

Scilard, Lena (1990): Чехов и проза русских символистов. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg., 1990): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden. (Opera Slavica; Bd. 18). 791–805.

Šestov, Lev (1978): Начала и концы. Michigan. (Reprint der Ausgabe СПб: Стасюлевич, 1908).

Šestov, Lev (1993): Сочинения в 2х томах (составление, научная подготовка текста, вступительная статья и примечания А.В. Ахутина). М.

Thom, P. (1998): Syllogismus; Syllogistik. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel. Bd. 10. Sp. 687–707.

Tschechow, Anton (1963): Werke. Novellen / Erzählungen / Dramen. Deutsch von Johannes von Guenther. Hamburg / München.

Weissenberger, Klaus (1985). In: Klaus Weissenberger (Hg., 1985): Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Tübingen. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 34). 105–124.

Willeke, Michaela (2006): Lev Šestov: Unterwegs vom Nichts durch das Sein zur Fülle. Russisch-jüdische Wegmarken zu Philosophie und Religion. Berlin. (Religion – Geschichte – Gesellschaft. Fundamentaltheologische Studien; 37).

Zink, A. (1998): Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer. München.

Robert Hodel (Universität Hamburg)

Čechov und Platonov: Allusion und Verwandtschaft

Andrej Platonov ist ein Autor, den man selten mit Čechov zusammenbringt. Selbst in Russland gibt es hierzu kaum Arbeiten. Eine Anfrage beim Platonov-Spezialisten Evgenij Jablokov, der systematisch russisch-sprachige Sekundärliteratur sammelt, ergab lediglich zwei Artikel (Babenko 1985, Romenskaja 1988) und eine Monographie, die das behandelte Thema der „schöpferischen Egozentrik und der verwandelten Infantilität" (Faradžev 2005) über Čechov und Platonov hinaus auch auf Kafka, Cvetaeva und Brodskij bezieht.

Diese dünne Forschungslage besteht nicht ohne Grund, möchte man meinen: Denn da steht ein der Standardsprache verpflichteter Skeptiker, der ungeachtet seines sozialen Engagements eine klassenspezifische Sicht der Welt ablehnt, einem proletarischen Utopisten mit „grenzwertiger" Sprachführung entgegen. Auch hat sich Platonov kaum zu Čechov geäußert, ganz im Unterschied etwa zu Autoren wie Puškin, Dostoevskij, Gor'kij, Hemingway oder Čapek.

Der vorliegende Beitrag verfolgt zwei Ziele. Zum einen soll im Vierakter „Duraki na periferii" („Narren an der Peripherie") ein intertextueller Bezug zur Čechovschen Erzählung „Mar'ja Ivanovna" aufgewiesen werden. Dies wird freilich wenig am Eindruck ändern, dass sich Platonov in seinen künstlerischen und publizistischen Arbeiten kaum explizit mit Čechov auseinandergesetzt hat, auch wenn er ihn sehr wohl und nachweislich schätzte.[1]

Gewichtiger ist deshalb ein zweiter Aspekt. Verfolgt man die Entwicklung der Erzählhaltung innerhalb der russischen Literatur, kann Čechov als einer der zentralen Wegbereiter der Platonovschen Narration betrachtet werden. Weder der *skaz* eines Gogol' oder Leskov noch die Prosa der „Ornamentalisten" (von Remizov bis Zamjatin und Pil'njak) stehen der Platonovschen Erzählweise der späten zwanziger und der dreißiger Jahre näher als Čechov. (Eine Ausnahme bilden freilich frühe Erzählungen wie z.B. „Tjuten'", „Vitjuten'" und „Protegalen", die sehr deutlich an die ornamentale Prosa angelehnt sind. Einen Sonderfall stellt auch Zoščenko dar, dessen ambivalenter, ironischer und zugleich Mitleid erregender Ton Platonovs Erzählweise sehr nahe kommt, auch wenn Zoščenkos Helden im Unterschied zu den Platonovschen „Erbauern des Landes" kaum über den Rand ihrer kleinen, alltäglichen Existenz hinausblicken.)

---

[1] Über Čechov schreibt Platonov im Artikel „Puškin i Gor'kij", der 1937 im *Literaturnyj kritik* (№ 6) erschienen ist. Hier zählt er Čechov mit Tolstoj zu jenen Schriftstellern, die die „pessimistische Phantasmagorie" (Platonov 1985, S. 310) der „Literatur nach Puškin" abgeschlossen und die Betonung des Negativen überwunden haben.

1. Zur Allusion auf Čechov in „Duraki na periferii“

In den 1928 erschienenen Kritiken[2] wird Pil’njak als Co-Autor des Vierakters „Duraki na periferii“ bezeichnet. Die charakteristischen sprachlich-kognitiven „Anomalien“ („Platonovismen“), der Großteil der verwendeten Motive wie auch die unverhohlenen Bezüge zur Realität der sowjetischen Provinz jedoch legen nahe, dass Platonov als alleiniger Autor gelten kann. Davon sind auch Kornienko und Antonova überzeugt:

> И на этих выступлениях [публичное чтение пьесы в Доме Герцена и на собрании «Литературного звена»], и в печатных отзывах пьеса представлялась как результат совместного творчества А. Платонова и Б. Пильняка, однако ее стилистический анализ свидетельствует скорее в пользу единоличного авторства Андрея Платонова.[3]
>
> Sowohl bei diesen Auftritten [öffentlichen Lesungen des Stücks im Herzen-Haus und in der Versammlung des „Literaturnoe zveno“] als auch in den gedruckten Rezensionen wurde das Stück als Resultat einer gemeinsamen Arbeit von A. Platonov und B. Pil’njak vorgestellt, die stilistische Analyse zeugt jedoch eher von einer alleinigen Autorschaft Andrej Platonovs.

Freilich handelt es sich hierbei um einen Platonovschen Text, der hinsichtlich der Schärfe, mit der die sowjetische Wirklichkeit aufs Korn genommen wird, mit keinem anderen seiner Werke zu vergleichen ist. (Auch Pil’njak hat nichts vergleichbar Kritisches verfasst.) Dies wird bereits aufgrund der Handlung offenkundig.

In der Kreisstadt (*уездный город*) Pereučetsk entscheidet eine Kommission der *Ochmatmlad* (OMM: «Охрана материнства и младенчества» / „Schutz der Mutterschaft und des Kleinkindes“), bestehend aus den drei Mitgliedern Evtjuškin, Aščeulov und Lut’in, dass die schwangere Bašmakova aufgrund der zureichenden materiellen Versorgung ihres Mannes nicht abtreiben darf. Bašmakov zieht darauf vor Gericht und setzt durch, dass die OMM zum rechtmäßigen Vater des Kindes erklärt wird und folglich Alimente zahlen muss. Diese kollektive rechtliche Vaterschaft, die sich im Verlaufe des Stücks auch als mögliche biologische Vaterschaft zweier Kommissionsmitglieder entpuppt, bewegt die Ehefrauen Evtjuškina und Lut’ina die Scheidung einzureichen. Die geschiedenen Ehemänner ziehen in der Folge den Säugling in den Räumen der Kommission kollektiv auf. Er soll in der neuen „Familie“ zu einem *gosmuž* („staatlichen Mann“) heranwachsen. Das progressive Familienexperiment lockt Besucher aus allen Landesteilen an. Einzig der Polizeibuchführer Rudin, der ebenfalls als biologischer Vater des Kindes in Frage kommt, möchte sich mit der Bašmakova vermählen und das Kind in einer traditionellen Kernfamilie großziehen. Seine Verehrte, die „üppige“ (*обильная*) Bašmakova, hat für ihn jedoch kaum mehr als Verachtung übrig. Als am Ende ein „Oberrationalisator“ (*старший рацио-*

[2] Vgl.: *Čitatel’ i pisatel’*, 21.10., und *Večernjaja Moskva*, 15.10. In: Platonov (1994, S. 226-227).

[3] Platonov (2006, S. 426).

нализатор) aus der Gouvernementsstadt (*губгород*) – einem *Deus ex machina* ähnlich – auftritt und auf Gesuch der Evtjuškina und der Lut'ina die Scheidungen annulliert, will Mar'ja Ivanovna Bašmakova mit Aščeulov und dem Säugling zu den „Räubern" (*разбойники*) in die Wälder fliehen. Doch als sie über der Wiege steht, ist das Kind, das falsch ernährt worden ist, bereits tot.

Vergegenwärtigt man sich, wie nahe der Text an die realen Verhältnisse und die Tagespolitik herangeschrieben ist, kann man sich nur sehr schwer vorstellen, dass das Stück noch im Herbst 1928 zweimal öffentlich vorgelesen wurde. Hierbei hat man weniger die Schilderung der sexuellen Freizügigkeit im Auge, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zusehends Gegenstand auch der offiziellen Kritik wird, als vielmehr die Darstellung der staatstragenden Institution OMM. Wie authentisch diese Behörde dabei geschildert wird, geht unmittelbar aus ihren Broschüren und Statistiken hervor. So gehörte z.B. zu den Funktionen der OMM, in einem gegebenen Haushalt auf der Grundlage des Einkommens, des Wohnraums, des Gesundheitszustands der Mutter und der Anzahl der Kinder zu entscheiden, ob eine Abtreibung staatlich finanziert wird oder nicht.[4] Hierzu war folglich auch eine Inspizierung der Wohnung notwendig. Und da man sich als Abtreibungsbehörde letztlich nur rechtfertigen konnte, indem man Abtreibungen restriktiv handhabte (nicht zuletzt, weil die Bettstellen in Krankenhäusern beschränkt waren), kann man sich eine Replik wie die folgende im frühsowjetischen Kontext lebhaft vorstellen:

> Раз мы охматмлад, то на то нас и поставили, чтобы фактически охранять судьбу поколений и тем показывать пример несознательным гражданам и организовать будущее. Граждане нужны не только, но надо заботиться также заготовкой граждан впрок. Роды женщинам никак нельзя прощать – наоборот, их надо учащать по мере темпа... А то и комиссию реорганизовать могут.[5]

> Da wir nun mal die OMM sind, so hat man uns eingerichtet, um faktisch das Schicksal der Generationen zu schützen und damit ein Beispiel für nicht bewusste Bürger zu zeigen und die Zukunft zu organisieren. Bürger sind nicht nur notwendig, sondern man muss auch um die vorrätige Beschaffung von Bürgern besorgt sein. Die Geburten kann man den Frauen nicht erlassen – im Gegenteil, man muss sie dem Tempo entsprechend häufiger machen… Ansonsten kann auch die Kommission reorganisiert werden.

Entscheidender jedoch als die Fabel und die sprachlichen Anomalien, die in der vorliegenden Übersetzung die Wirkung des Originals nur bedingt wiedergeben, ist für den satirischen Charakter der Umstand, dass es keine Figur gibt, die nach einer gerechten (utopischen) Gesellschaft strebt. Auch Rudin, der von seiner flüchtigen Geliebten Mar'ja Ivanovna zutiefst verachtet wird, ist ungeachtet seiner Meinung, das Individuum müsse vor der Masse geschützt werden, letztlich eine kümmerliche und lächerliche Figur. Nicht zufällig wird er aufgrund des

[4] Vgl. Gens (1926), Bogolepov (1928).

[5] Platonov (2006, S. 24 f.).

Kartenspiels «в козла» mit dem sexuell negativ konnotierten „Ziegenbock“ (*козел*) assoziiert. (Aus jüngst veröffentlichten Briefen geht hervor, dass Platonov in Rudin weitgehend seine Beziehung zu Mar’ja Aleksandrovna, seiner Lebensgefährtin und Mutter seines Sohnes, parodiert.[6])

Dem Stück fehlt also jenes sehnsüchtige Streben nach einer besseren Welt, in deren Namen in klassischen Platonovschen Texten ideologische Feinde bedenken- und selbstlos liquidiert werden. Die bedrückende Atmosphäre, wie wir sie aus „Čevengur“ oder dem Theaterstück „Šarmanka“ kennen, hat hier vollständig der satirischen Befreiung Platz gemacht.

Zu diesem Eindruck tragen nun auch mehrere intertextuelle Bezüge bei: Das Stück alludiert auf Gogol’s Erzählung „Šinel’“ / „Der Mantel“ (auf der Grundlage des Familiennamens Akakij Akakievič *Bašmačkin*), die Komödie „Revizor“ (durch das Auftauchen des „Oberrationalisators“ am Ende des Stücks), auf Turgenevs Roman „Rudin“ (das Dreiecksverhältnis Rudin – Mar’ja Ivanovna – Bašmakov entspricht Turgenevs Personenkonstellation Natal’ja Lasunskaja – Volyncev – Rudin) wie auch auf mehrere eigene Texte: „Antiseksus“, „Gorod Gradov“ („Die Stadt Gradov“), „Gosudarstvennyj žitel‘“ („Ein staatlicher Bewohner“), „Čevengur“, u.a.

Ins selbe parodistische Horn bläst auch die Allusion auf die Čechovsche Erzählung „Mar’ja Ivanovna“[7] – ein Bezug, der auf der Grundlage der Protagonistin Mar’ja Ivanovna (Bašmakova) gegeben ist.

Čechovs Erzählung setzt wie folgt ein:

> В роскошно убранной гостиной, на кушетке, обитой темно-фиолетовым бархатом, сидела молодая женщина лет двадцати трех. Звали ее Марьей Ивановной Однощекиной.
> – Какое шаблонное, стереотипное начало! – воскликнет читатель. – Вечно эти господа начинают роскошно убранными гостиными! Читать не хочется!
> Извиняюсь перед читателем и иду далее. Перед дамой стоял молодой человек лет двадцати шести, с бледным, несколько грустным лицом.
> – Ну, вот, вот... Так я и знал, – рассердится читатель. – Молодой человек и непременно двадцати шести лет! Ну, а дальше что? Известно что...
> Он попросит поэзии, любви, а она ответит прозаической просьбой купить

---

6 Vgl. den Tambover Brief an Mar’ja Aleksandrovna vom 13.2.1927 (In: Archiv A. Platonova, S. 477 f.): «За тобой, наверно, ухаживают везде и пристают мужички. А если знают, что ты с деньгами – тем более. / Я ведь твой жених теперь – все прошлое было лишь испытанием. Будущее наше – верная любовь на всю жизнь, брак и семья. Когда я предлагал тебе это – ты не возражала. Так ли думаешь и теперь, или уже возненавидела снова меня?» („Dir machen bestimmt überall die Jungs den Hof. Und wenn sie wissen, dass du Geld hast – umso mehr. Ich bin doch jetzt dein Bräutigam – alles Vergangene war nur Prüfung. Die Zukunft gehört uns – treue Liebe fürs ganze Leben, Ehe und Familie. Als ich dir dies vorschlug – widersprachst du nicht. Denkst du auch jetzt so, oder hasst du mich schon wieder?“)

7 Die Erzählung ist 1884 (№ 13) in der humoristischen Zeitschrift *Budil’nik* unter dem Pseudonym „Čechonte“ erschienen.

браслет. Или же наоборот, она захочет поэзии, а он... И читать не стану!
Но я все-таки продолжаю. Молодой человек не отрывал глаз от молодой женщины и шептал:
– Я люблю тебя, чудная, даже и теперь, когда от тебя веет холодом могилы![8]

Im üppig herausgeputzten Wohnzimmer, auf der Liege, die mit dunkelviolettem Samt bezogen war, saß eine junge Frau von dreiundzwanzig Jahren. Ihr Name war Mar'ja Ivanovna Odnoščekina.
– Was für ein schablonenhafter, stereotyper Anfang! – ruft der Leser. – Immer beginnen diese Herren mit üppig herausgeputzten Wohnzimmern! Man will es gar nicht erst lesen!
Ich entschuldige mich vor dem Leser und fahre fort. Vor der Dame stand ein junger Mann von sechsundzwanzig Jahren, mit bleichem, leicht traurigem Gesicht.
– Da schau, schau… Ich hab's ja gewusst, – erbost sich der Leser. – Ein junger Mann und unbedingt sechsundzwanzig! Nun, und was weiter? Klar…
Er wird nach Poesie, Liebe fragen, und sie wird mit der prosaischen Bitte antworten, ihr ein Armband zu kaufen. Oder umgekehrt, sie will Poesie, und er… Ich lese nicht weiter!
Ich fahre trotzdem fort. Der junge Mann wandte sein Auge nicht von der jungen Frau ab und flüsterte:
– Ich liebe dich, Wundersame, selbst jetzt noch, da von dir Grabeskälte weht!

Auch Platonovs Vierakter beginnt mit einem plakativen Liebesbekenntnis eines „traurigen" jungen Mannes (Rudin), der es mit einer abweisenden Mar'ja Ivanovna zu tun hat, die nur materielle Wünsche kennt:

Грустный ты человек, Глеб Иванович. Надоели вы мне все, скорбящие. Хоть бы ты скорее в начальники выходил. [...] А когда ты мне чулки принесешь? – Вторую неделю обещаешь.[9]

Du bist ein trauriger Mensch, Gleb Ivanovič. Ihr seid mir alle verleidet, ihr Griesgrame. Würdest du wenigstens schnell Vorgesetzter. […] Und wann bringst du mir die Strümpfe? – Hast sie schon zwei Wochen lang versprochen.

Wie bereits der Anfang der Čechovschen Erzählung zu erkennen gibt, thematisiert der Erzähler auf einer metatextuellen Ebene die literarische Qualität des eben Geschriebenen. Diese Metaebene gipfelt in einem Disput mit dem Leser über die Qualität zeitgenössischer Literatur:

Если печатают такой вздор, как «Марья Ивановна», то, очевидно, потому, что нет более ценного материала. Это очевидно. Садитесь же поскорее, излагайте ваши глубокие, великолепные мысли, напишите целые три пуда и пошлите в какую-нибудь редакцию. Садитесь поскорей и пишите! Пишите и посылайте поскорей!
И вам возвратят назад.[10]

Wenn man einen solchen Unsinn wie „Mar'ja Ivanovna" druckt, dann offensichtlich darum, weil es kein wertvolleres Material gibt. Das ist offensichtlich. Setzt Euch hin, so schnell Ihr könnt, breitet Eure tiefen, prächtigen Gedanken aus,

[8] Čechov (1975, II, 312).

[9] Platonov (2006, S. 14 f.).

[10] Čechov (1975, Bd. II, S. 314).

> schreibt ganze drei Pud und schickt es an irgendeine Redaktion. Setzt Euch hin, so schnell Ihr könnt, und schreibt! Schreibt und schickt es möglichst schnell ab! Und man wird es Euch retournieren.

Wie aus dem Auszug hervorgeht, schließt Čechov in seine Klage über die Literatur auch die eigene Erzählung mit ein. Übertragen auf den Platonovschen Text könnte damit suggeriert sein: Nicht nur das Stück „Duraki na periferii", dessen Druck sich Platonov wohl nicht einmal erträumt hat, sondern die gesamte sowjetische Literatur steht auf einem beklagenswerten Niveau. Damit schließt die höhnische Kritik auf die gesamte (progressive wie neokonservative)[11] sowjetische Gesellschaft auch das literarische Leben mit ein.

2. Zur Erzählhaltung

Der späte Čechov gilt aus heutiger Warte als einer der wichtigsten Vorläufer der modernistisch-symbolistischen Prosa. Dieser Beitrag zur modernistischen Desintegration des Realismus wird auf mehreren Ebenen evident. Zum einen tauchen in Erzählungen der 1890er Jahre Symbole auf, die sich nur mehr sehr bedingt psychologisieren lassen. Eine solche Abkehr von der realistischen Motivierung ist z.B. in der 1890 erschienenen Erzählung „Gusev" zu beobachten. Wenn die im Meer versinkende, eisenbeschwerte und in Segeltuch eingewickelte Leiche Gusevs von einem Hai aufgerissen wird, gibt es keine Person mehr, die diese symbolträchtige Szene beobachten könnte. Umso mehr drängt sich eine transzendente Bedeutungsdimension auf. Nicht weniger modernistisch (und antirealistisch) sind zum zweiten die Ansätze euphonischer Sprachgestaltung, wie sie z.B. in „Dama s sobačkoj" („Die Dame mit dem Hündchen") in Form von Zischlauten vorliegen. Ihre markante Präsenz steht für das Zerrinnen der Zeit, die in den Adverbien „noch" (*еще*) und „schon" (*уже*) leitmotivartig vertreten ist. Zum dritten ist für den besagten Epochenwechsel auch Tolstojs Kritik, die genannte Erzählung sei vollständig Nietzsche geschuldet (*Tagebuch* vom 16.1. 1900), symptomatisch:

> Читал «Даму с собачкой» Чехова. *Это все Ницше*. Люди, не выработавшие в себе ясного миросозерцания, разделяющего добро и зло […].[12]
>
> Ich las Čechovs „Dame mit dem Hündchen". Das ist alles Nietzsche. Leute, die sich keine klare Weltanschauung erarbeitet haben, nach der Gut und Böse zu unterscheiden sind […].

Von besonderem Interesse für die Entwicklung der Platonovschen Prosa ist die Erzählhaltung.[13] Gegen Mitte der 1890er Jahre verschwinden der für die mittlere

---

[11] Als Vertreter der neokonservativen Bewegung kann Rudin gelten, der sich nach einem traditionellen Modell der Ehe und der Kleinfamilie sehnt. Da jedoch Rudin nicht nur von seinem Umfeld nicht ernst genommen wird, sondern mit den Vertretern der OMM auch die Verachtung der Peripherie teilt, wird in seiner Person die Restitution traditioneller Familienstrukturen konterkariert.

[12] Tolstoj (1955, S. 492).

(objektive) Phase der Čechovschen Narration charakteristische neutrale Erzählerstandpunkt und die dominante Gestaltung der Personenrede in Form von Erlebter Rede und Innerem Monolog.[14] Die Erzählerrede nimmt auf Kosten der Personenrede wieder mehr Raum ein und führt auch erneut eigene Wertungen mit sich.[15] Freilich fehlt den Werturteilen dieser späten Erzählungen die Kompetenz der ersten Erzählphase (frühe 1880er Jahre). Die Wertungen der dritten Phase sind vielmehr von einer Subjektivität geprägt, die sich kaum mehr von den subjektiven Urteilen der Personen unterscheidet. Die Folge davon ist, dass sich die Reden des Erzählers und der Protagonisten fast bis zur Unkenntlichkeit angleichen. Gerade an axiologisch neuralgischen Stellen ist nicht mehr zu entscheiden, wer nun eigentlich spricht. Eine Aussage schwankt grundsätzlich zwischen dem Standpunkt des Protagonisten und dem Standpunkt eines auktorialen Erzählers, der nicht mehr über die klassisch-realistische „Autorisierung" verfügt, sondern als eine Instanz daherkommt, die im Namen des Autors nicht mehr Bescheid weiß.

Diese im Vergleich zu den Realisten (von Gončarov über Turgenev und Tolstoj bis Gor'kij) höchst untypische Verwischung der Redegrenzen führt nun Platonov radikal aus, indem er die verwendete Sprache auf ein Niveau „absenkt", das den Horizont des Erwartbaren deutlich transzendiert. Im Verbund mit seinen Figuren scheint auch der Erzähler höchst befremdlich zu sprechen, zu denken und zu urteilen.

Bestimmt kann Čechov auch hinsichtlich der radikalisierten Perspektivierung als Vorläufer der *gesamten* modernistisch-avantgardistischen Prosa gelten, doch unterscheidet sich die dominante Prosalinie Remizov-Belyj-Pil'njak von Platonov gerade in Bezug auf diese spezifische Ausprägung der Textinterferenz.

Die dominanten modernistisch-avantgardistischen Prosaschriftsteller *personalisieren* die Erzählerrede, indem sie über die Schilderung von Bewusstseinsinhalten hinaus auch Kompetenzen dem Personenstandpunkt übertragen, die im klassischen Realismus noch zur Domäne des Erzählers gehörten (vgl. z.B. die Kapitelübergänge oder den Wechsel der Szenerie). Der Begriff „personalisieren", den wir in Anlehnung an Stanzels „personale Erzählsituation", die als Er-

---

[13] Zu den symbolistischen Wurzeln Platonovs vgl. V'jugin (2004, S. 353–362).

[14] Vgl. Čudakov (1971, S. 95 ff.).

[15] Nach Erscheinung der Erzählungen „Kryžovnik" („Der Stachelbeerstrauch") und „O ljubvi" („Von der Liebe") schrieb A. Izmajlov in den *Birževye vedomosti* (1898, 28 avg., № 234, in: Čudakov 1971, S. 100): «В этих рассказах г. Чехов уже не тот объективист-художник [...], каким он представлялся ранее; от прежнего бесстрастия, вызывавшего зачастую обличения в безидейности, не осталось и следа.» („In diesen Erzählungen ist Herr Čechov bereits nicht mehr jener objektivistische Künstler […], der er früher war; von der einstigen Leidenschaftslosigkeit, die zum Teil den entlarvenden Vorwurf der Ideenlosigkeit hervorrief, ist keine Spur geblieben.").

lebte Rede und Innerer Monolog realisiert wird,[16] verwenden, impliziert also wohl ein „Defokussieren“, nicht aber ein „Unterwandern“ der Erzählerrede. Platonov hingegen *subjektiviert*, d.h. „entautorisiert“[17] die Erzählerrede, ohne sie dabei zu einem „skaz“ zu machen und sie dadurch vom impliziten Autor auszugrenzen. D.h. wir nehmen in der Position des Erzählers, genauso wie bei Čechov, noch immer den Autor wahr. Dabei handelt es sich freilich um einen Autor, der in zentralen Fragen, die sich ihm durch das Bewusstsein seiner Helden stellen, nicht mehr Bescheid weiß.

Was Brodskij über Platonov schreibt, lässt sich auch auf Čechov beziehen:

> Но, в отличие от большинства своих современников – Бабеля, Пильняка, Олеши, Замятина, Булгакова, Зощенко, занимавшихся более или менее стилистическим гурманством, то есть игравших с языком каждый в свою игру [...], он, Платонов, сам подчинил себя языку эпохи [...].[18]
>
> Im Unterschied jedoch zu den meisten seiner Zeitgenossen – Babel’, Pil’njak, Oleša, Zamjatin, Bulgakov, Zoščenko, die sich mehr oder weniger mit stilistischer Feinschmeckerei beschäftigten, d.h. jeder sein Spiel mit der Sprache spielte […], hat sich Platonov selbst der Sprache der Epoche unterworfen […].

Auf Čechov angewandt: Čechov „unterwirft sich“ selbst der Wahrnehmung seiner Figuren. Wie Platonov stellt sich auch Čechov nicht über die Welt seiner Personen, vielmehr scheint er durch die Einsicht in ihre Position die eigenen Überzeugungen, die sehr wohl noch spürbar sind, einzubüßen. Das Bild des „Unterwerfens“ (*подчинить*), das etwas Gewaltsames suggeriert, erweist sich insofern als nur beschränkt zutreffend: Eher schon denkt sich der Autor soweit in seinen Protagonisten ein, dass er in ihm jenes Stück Wahrheit erkennt, das ihn hindert, diese fremde Position von sich auszugrenzen.

Um dies an einem Beispiel zu veranschaulichen: Gegen Ende der Erzählung „Die Dame mit dem Hündchen“ (1899) heißt es in der Erzählerrede:

> И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил как следует, по-настоящему – первый раз в жизни.[19]
>
> Und erst jetzt, als sein Kopf grau geworden war, liebte er wirklich, wie es sich gehört – das erste Mal in seinem Leben.

Dieser Aussage stehen im Text Verhaltensweisen Gurovs entgegen, die darauf schließen lassen, dass der Protagonist *jede* seiner zahlreichen Affären anfänglich auf die im Text geschilderte Weise erfahren hat und dass also auch *diese* Liebe wie die anderen im Sand verlaufen wird.

In der Erzählung existieren somit zwei sich wechselseitig ausschließende Positionen: eine desillusionistische, die aus dem Verhalten Gurovs zu erschließen

---

[16] Stanzel (1979).

[17] Vgl. den Begriff der „Demodalisierung der Aussage“ (de-modalizing of proposition) in: Hodel (2001).

[18] Platonov (1973, S. 5–7).

[19] Čechov (1983, S. 234).

und ausschließlich dem Erzählerbewusstsein zuzuordnen ist, und eine romantische, die zwar in erster Linie, nicht aber ausschließlich Gurovs Perspektive verpflichtet ist. D.h. Gurovs unmittelbares Erleben stellt die implizit erkennbare Skepsis des Erzählers in Frage. Es scheint, etwas paradox formuliert, als ob der Erzähler angesichts seines romantischen Helden seine eigene, skeptische Position in Frage stellt.

Auf diesem emphatischen Prinzip baut auch die utopische („Dvanovsche") Gemeinschaft in Čevengur auf. Mit „Dvanovsche Gemeinschaft" meinen wir dabei jenes (zweite) Čevengur, das entstand, als Aleksandr Dvanov in die von der „Bourgeoisie" und „Halbbourgeoisie" bereits „gesäuberte" Stadt kam. (Die Phase der „Liquidierung" der „feindlichen Klassen", die historisch der Zeit des „Kriegskommunismus" entspricht, bezeichnen wir als „erstes Čevengur".) Als symptomatisch für den Dvanovschen utopischen Humanismus, den man durchaus mit dem Begriff der Habermasschen Diskursethik beschreiben möchte, kann ein Dialog gelten, der sich zwischen dem berechnenden Prokofij und seinem mit „offenem Herzen" reisenden Stiefbruder Aleksandr Dvanov entwickelt: Prokofij möchte die enteignete Stadt nicht gänzlich, wie es der Vorsitzende Čepurnyj vorschlägt, dem Proletariat übergeben, sondern „das Glück stückweise verabreichen" («давать счастье помаленьку»[20]), um sich dadurch auf immer die Existenz zu sichern. Dvanov macht dieses Ansinnen nachdenklich:

> Дванов еще не знал, насколько это верно, но он хотел полностью почувствовать желания Прокофия, вообразить себе его телом и его жизнью, чтобы самому увидеть, почему по его будет верно.[21]
>
> Dvanov wusste noch nicht, inwieweit dies stimmte, doch er wollte Prokofijs Wünsche vollständig spüren, mit dessen Körper und Leben sich vorstellen, um selbst zu sehen, warum es nach Prokofij stimmte.

Wie sich nun Dvanov in seinen Stiefbruder einfühlt, weil er in ihm Wahrheit voraussetzt, versetzt sich auch Platonov in die Position seiner enthusiastisch-naiven Figuren (Kopenkin, Čepurnyj, Luj, Gopner u.a.). Selbst der egoistische Prokofij, der deutliche Züge der neuen Besitzerklasse trägt, wird durch diese schutzlose Offenheit seines Stiefbruders zu einem potentiellen Bewohner des utopischen Raumes. Dies bestätigt sich am Ende des Romans, wenn er sich ohne Bezahlung aufmacht, Aleksandr zu suchen. Das zweite Čevengur löst also jene Schranken auf, die am Anfang des Romans durch die Friedhofmauern symbolisiert werden, innerhalb derer Dvanovs Vater nicht begraben werden durfte, weil er freiwillig aus dem Leben schied.

Ein ähnlicher Prozess des Abbaus zwischenmenschlicher Schranken ist auch in Čechovs Erzählung „Archierej" („Der Erzbischof", 1902) zu beobachten: Der Erzbischof hat in seinem Leben ein so hohes Amt erreicht, dass selbst seine leibliche Mutter ihn siezt und es vorzieht, sich nicht mit ihm, sondern mit fremden

---

[20] Platonov (1988, S. 480).

[21] Platonov (1988, S. 480).

Klosterbewohnern zu unterhalten. Erst als der Sohn im Sterben liegt, bricht das Eis.

In dieser unmenschlichen Distanz klingt zweifellos eine Kritik religiöser Institutionen an, die der Erzbischof in hohem Maße verkörpert. Dennoch aber überwiegt am Ende eine andere, sehr viel versöhnlichere Note. Was bei Platonov die utopische Kraft der Vereinigung aller Proletarier ist, scheint in „Archierej“ das Erlebnis des Todes zu bewirken. Angesichts dieses Endes erhält das Leben, wie immer es auch gelebt wurde, einen Wert an sich.

Bei beiden Autoren ist dabei die Erzählhaltung der Schlüssel zu dieser Erkenntnis: Aus ihren Texten spricht nicht ein Tolstojscher oder Dostoevskijscher Erzähler, der feste Vorstellungen von Gut und Böse hat, sondern einer, der diese Überzeugungen in der Konfrontation mit dem geschilderten Leben verliert, indem er in dieser Existenz, die er zunächst durchaus von sich ausgrenzen möchte, einen Teil seiner selbst erkennt. Dieser Erkenntnisprozess, der die Waffe des wertenden Urteils stumpf werden lässt, bildet das Grunderlebnis der Lektüre. Wir lernen den Erzbischof als kirchlichen Würdenträger kennen, vor dem selbst der Mutter bang wird, und am Ende der Geschichte fragen wir uns, ob seine bischöfliche Stola nicht für jeden beliebigen Lebensweg steht. Zweifellos steckt darin – etwas pathetisch gesprochen – ein humanistisches, die gesamte Menschheit vereinigendes Moment. Der Erzbischof wird im Tod zu einem Menschen, der sich wieder jenem Dorf annähert, das seiner Mutter nicht glauben wird, dass ihr Sohn Erzbischof war.

Auch im Dvanovschen Čevengur ist am Ende eine Gesellschaft entstanden, in der ohne übergeordnete Organisation eine Balance zwischen individueller Freiheit und Gemeinschaft erreicht ist. Ohne dass die Bewohner gleichgeschaltet wären, scheint jegliche Entfremdung des Lebens und jegliche Form der Exploitation aufgehoben zu sein. Dabei hegt man nicht mehr die naive Hoffnung, dass die Sonne für den Kommunismus arbeitet, sondern ergreift auch Maßnahmen, den kommenden Winter zu überstehen. D.h. die „Dvanovsche Utopie“ hat gegenüber Čepurnyjs mechanistischen kriegskommunistischen Vorstellungen von der Weltrevolution («Когда пролетариат живет себе один, то коммунизм у него сам выходит.» / „Wenn das Proletariat für sich allein lebt, dann entsteht bei ihm der Kommunismus von allein.“[22]) sehr wohl reale Züge.

In beiden Texten jedoch sind diese Manifestationen von Menschlichkeit zugleich an den Eindruck eines sinnlosen Endes gekoppelt. Auch wenn der Erzbischof erkennt, dass er durch seinen ruhmvollen Lebensweg letztlich nicht weitergekommen ist, sich umgekehrt von seinen Nächsten nur entfremdet hat, endet sein Leben nicht – wie etwa bei Tolstojs Ivan Il'ič („Smert' Ivana Il'iča“ / „Der Tod des Ivan Il'ič“) – in einer Erleuchtung. Vielmehr überkommt ihn eine tiefe

[22] Platonov (1988, S. 431).

Trauer, die ihn an eine glückliche Kindheit denken lässt, die es so, wie er sich selbst eingesteht, nie gegeben hat.

Nicht anders verhält es sich in „Čevengur“. Die Liquidierung der Kommune durch eine Truppe von außen ist kein Ereignis, das die Hoffnung aufrechterhält, dass die Kommune an sich überlebensfähig gewesen wäre. Schon von Beginn an lebt Aleksandr Dvanov in dieser Geburtsstadt des Kommunismus im Bewusstsein eines unvermeidlichen Endes. Und auch für Kopenkin ist Čevengur nur eine Station auf dem Weg zur (bereits toten) Geliebten Rosa Luxemburg.

Beide Texte thematisieren – so müssen wir schließen – zwar eine Vorstellung von einem humanen Leben, zugleich jedoch ist diese Vorstellung von Zweifeln begleitet, dass sich ein solches Leben realisieren lässt.

Man mag die Tendenz haben, einen eröffneten Blickwinkel zu verabsolutieren, doch scheint mir, dass diese Form der Einsicht und der Skepsis nur mit einer Erzählhaltung zusammengeht, in der auch die Grenze zwischen Erzähler und Person unterwandert wird. Indem der Erzähler die Macht über seine Figuren verliert, d.h. sie nicht an diese delegiert (wie z.B. Belyj, Zamjatin oder Pil’njak), sondern sie einbüßt (deshalb sprechen wir von „Subjektivierung“ und nicht von „Personalisierung“ der Erzählerrede), zeichnet er ikonisch den Prozess des Abbaus zwischenmenschlicher Schranken nach. Gleichheit wird nicht propagiert, der Leser vollzieht diese in der Lektüre als Machtverlust des Erzählers gegenüber seinen Figuren nach. Eben darin ist Čechov als der große Vorgänger Platonovs zu sehen.

Literaturverzeichnis

Archiv A. Platonova. Книга 1. M., 2009.

Babenko, L.G. (1985): Опыт стилистического анализа фраз, передающих ситуацию эмоциональной деятельности (На материале рассказов А.Чехова, А.Платонова и В.Шукшина). In: Проблемы функционирования языка и специфика речевых разновидностей: межвузовский сборник научных трудов. Ред.: О.И. Богословская, Г.К. Полищук. Пермь. 149–154.

Bogolepov, P. (1928): Справочник по охране материнства и младенчества. M.

Čechov, A.P. (1974–1982): Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. M.

Čechov, A.P. (1983): Дом с мезонимом. Повести и рассказы. M.

Čudakov, A.P. (1971): Поэтика Чехова. M.

Faradžev, K. (2005): Творческий эгоцентризм и преображенная инфантильность: Анализ произведений Ф. Кафки, А. Платонова, А. Чехова, М. Цветаевой, И. Бродского. M.

Gens, A. (1926): Проверка нашей политики по вопросу об абортах. In: Труды III всесоюзного съезда по охране материнства и младенчества. M. 80–95.

Hodel, R. (2001): From Chekhov and Platonov to Prigov: The De-Modalizing of Proposition. In: Essays in Poetics. Volume 26. Autumn 2001. 49–57.

Platonov, A. (1973): Котлован. Ann Arbor.

Platonov, A. (1985): Пушкин и Горький. In: Platonov, A. Собрание сочинений в трех томах. Т.2. М. 300–322.

Platonov, A. (1988): Ювенильное море. М.

Platonov, A. (1994): Воспоминание современников. Материалы к биографии. М.

Platonov, A. (2006): Ноев ковчег. Драматургия. М.

Romenskaja, I.N. (1988): А.П. Чехов и А.П. Платонов. In: Творчество А.П. Чехова. Ростов-на-Дону. 86–96.

Stanzel, F. (1979): Theorie des Erzählens. Göttingen. 1. Auflage.

Tolstoj, L.N. (1955): О литературе. М.

V'jugin, V.Ju. (2004): Андрей Платонов: поэтика загадки. Очерк становления и эволюция стиля. СПб.

Bettina Kaibach (Universität Heidelberg)

Raum für Nostalgie: Steppe und Prärie in Anton Čechovs „Step’“ und Willa Cathers “My Ántonia”[1]

Für Dieter Schulz

That love of great space, of rolling open country like the sea – it’s the grand passion of my life.
Willa Cather

Die Steppe als unberührtes „Brachland der Schönheit“, wo der russische Künstler noch Platz hat – dieser Gedanke bildet den poetologischen Kern der „kleine[n] Novelle“ («повестушка»), die Čechov 1888 unter dem Titel „Step’. Istorija odnoj poezdki“ veröffentlichte.[2] Čechov selbst bot die Steppe den Raum, um eine neue Poetik zu erproben. Die Erzählung „Step’“ bildet bekanntlich einen Meilenstein in seinem Schaffen, der in vielem bereits auf das Spätwerk vorausweist.[3] Was für Čechov die südrussische Steppe, ist für Willa Cather die nordamerikanische Prärie. Die Prärie ist die eigentliche Heldin in Cathers 1918 erschienenem Roman “My Ántonia”. Und auch sie rückt in den Mittelpunkt einer literarischen Selbstsuche: als künstlerisches Neuland, das – ähnlich wie Čechovs Steppe – mit herkömmlichen Ausdrucksformen nicht zu bestellen ist und nach einer eigenen Poetik verlangt.

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, wie das Verhältnis von Mensch und Raum (Steppe, Prärie) in Čechovs „Step’“ und Cathers “My Ántonia” jeweils gestaltet ist. In beiden Texten konkurriert eine ‚teleologische‘ mit einer ‚ungerichteten‘ Raumvorstellung, an die sich jeweils das Konzept einer zyklischen Wiederkehr knüpft. Der Mensch beherrscht den Raum, unterwirft ihn sei-

---

[1] Der vorliegende Beitrag wurde mit freundlicher Genehmigung der Herausgeberinnen in der Festschrift Lustrum (hg. László Horváth et al. Budapest 2011. 1032-1051) vorab veröffentlicht. Die Idee zu dem Beitrag stammt aus dem Seminar “Space and Wilderness in Russian and American Literature”, das ich im Wintersemester 2008/9 gemeinsam mit Prof. Dieter Schulz am Anglistischen Seminar und am Slavischen Institut der Universität Heidelberg gehalten habe. Dieter Schulz sei an dieser Stelle herzlich für seine Anregungen gedankt, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind.

[2] Brief vom 12.1.1888 an D.V. Grigorovič (Čechov 1944–51, Bd. 14, S. 14).

[3] So sieht es Selge (1970, S. 13). Zu den formalen Experimenten in „Step’“ s. ausführlich Nilsson (1968).

nen Zielen, oder er wird beherrscht von einem Raum, dessen Offenheit jede Orientierung auf ein Ziel hin zunichte macht. Während bei Čechov die zyklische Sicht überwiegt, dominiert in "My Ántonia" auf den ersten Blick die teleologische Perspektive – ganz im Sinne der amerikanischen "ideology of space" (Leo Marx).[4] Bei näherem Hinsehen erweist sich Cathers Roman jedoch als deutlich verwandter mit Čechov, als es zunächst scheinen mag. Das expansionistische Raummodell wird in "My Ántonia" fortwährend untergraben und in Frage gestellt.

1. Diagonale vs. Horizontale: zur „Ideologie des Raums" in der nordamerikanischen und russischen Kultur

Für den Historiker Walter Prescott Webb stand die Prärie im Zentrum der nordamerikanischen Raumerfahrung.[5] Webbs 1931 veröffentlichte, in jüngerer Zeit vielfach kritisierte These brachte auf eine griffige Formel, was über lange Zeit zum amerikanischen Selbstverständnis gehörte. Der gewaltige, kontur- und grenzenlose Raum, den die europäischen Siedler im Innern des Kontinents vorfanden, galt als sinnfälliges Symbol für die Konfrontation mit einer neuen Welt, wo weder Herkunft noch Tradition den Entwurzelten einen Anhaltspunkt boten.[6]

Ähnliches lässt sich von der russischen Steppe sagen: Mit der gewaltigen baumlosen Ebene im Süden und Osten des Landes verbindet sich die Vorstellung einer genuin russischen Erfahrung.[7] Der Mythos vom offenen, unermesslichen Raum rückt in beiden Kulturen, der nordamerikanischen wie der russischen, ins Zentrum des nationalen Selbstverständnisses. Hier wie dort ist die Begegnung mit der Prärie bzw. Steppe in Literatur und Kunst vielfach reflektiert worden.

Dabei wird die Prärie oder Steppe häufig zum Inbegriff des Raumes schlechthin und der Weise, wie sich der Mensch in ihm positioniert. Und es ist frappierend, wie sehr die künstlerische Wahrnehmung dieses Raumes mitunter bis ins Detail übereinstimmt. Der Vergleich von Prärie bzw. Steppe mit dem Ozean, der grenzenlose, offene Raum als Ort der Transzendenzerfahrung oder als Garten

---

[4] S. Marx (o.J.).

[5] "The historical truth that becomes apparent in the end is that the Great Plains have bent and molded Anglo-American life, have destroyed traditions, and have influenced institutions in a most singular manner" (Webb 1959, S. 8).

[6] Webb weist darauf hin, dass die *Great Plains* für die Siedler zu einer „institutionellen Bruchlinie" ("institutional fault") wurden, die sie gewissermaßen dazu zwang, das Pulver neu zu erfinden: "At this *fault* the ways of life and of living changed. Practically every institution that was carried across it was either broken or remade or else greatly altered" (Webb 1959, S. 8).

[7] So sieht es der englische Anthropologe Geoffrey Gorrer: "[The] steppe is, for [...] many Great Russians, the ‚typical' Russian landscape, no matter what sort of country or town they may actually have been reared in; and it is often used, both by them and by non-Russians, as an illustration and explanation of Russian character" (Gorrer 2001, S. 125).

Eden vor dem Sündenfall – solche Topoi finden sich gleichermaßen in der amerikanischen wie der russischen Literatur.

Bei der Frage, welches Menschenbild sich jeweils mit Prärie oder Steppe verbindet, zeigen sich freilich gegensätzliche Tendenzen. In der amerikanischen Literatur und Kunst erscheint der Mensch in der Konfrontation mit dem offenen, leeren Raum traditionell als Kolonisator. Die Prärie wird erobert, unterworfen. Sie steht im Zeichen der Expansion, des ständigen Hinausschiebens der *frontier* nach Westen.[8] Die "Great American Desert" – wie man die Prärie im 19. Jahrhundert bezeichnenderweise nannte – wird in diesem Zusammenhang entweder als Hindernis begriffen, das es auf der Suche nach einer besseren Welt im Westen möglichst rasch zu überwinden gilt, oder als Raum zur Entwicklung, Material für den schöpferischen Geist, der die Wüste in blühende Zivilisation verwandelt. Einen Eigenwert besitzt sie in beiden Fällen nicht. Literarische Reisen durch die Prärie sind von der Idee des Fortschritts geprägt und stets auf ein Telos hin orientiert, über dem die Prärie selbst buchstäblich auf der Strecke bleibt. So kann etwa Walt Whitman die überwältigende Schönheit der Prärie preisen, um dann im gleichen Atemzug deren Ende zu prophezeien, mit gewaltigem Zukunftspathos und ohne jedes Bedauern:

> [T]he child is already born who will see a hundred millions of people, the most prosperous and advanc'd of the worlds, inhabiting these Prairies […].[9]

Ganz anders verhält sich die russische Kultur traditionell zur Steppe. Hier prägt nicht Aufbruchsgeist das Verhältnis von Mensch und Raum, sondern Resignation. Die Einstellung zum Raum ist nicht aktiv, dynamisch, aggressiv, sondern passiv. Oder, wie Felix Philipp Ingold in vereinfachender Zuspitzung formuliert:

> [D]er Russe fühlt sich nicht als Organisator des Raums, er läßt sich eher vom Raum konditionieren – am Ort zu treten oder sich treiben zu lassen, hat deshalb Vorrang vor Eigeninitiative, Risikobereitschaft, Aggressivität [...].[10]

Gerade die Steppe verkörpert, was Robert L. Jackson den „negative myth of Russian space" genannt hat, wie er sich im 19. Jahrhundert herausprägt. Sie wird zur Metapher für das Formlose, Ungestaltete, Leere, die *tabula rasa* als Sinnbild für Russland und seine stagnierende Geschichte.[11] Zu Recht weist jedoch Jackson darauf hin, dass dieser Mythos in Russland immer wieder ins Positive gewendet wurde. Die Steppe, wo sich Himmel und Erde unmittelbar zu berühren

---

[8] Zu Entstehung und Bedeutung der "frontier thesis" s. Davidson (1999, S. 56 ff.). Laut Nye beginnt sich diese Haltung gegenüber dem Raum seit etwa 1780 durchzusetzen, um dann im 19. Jahrhundert zur dominanten Einstellung zu werden: "Through narrative, nineteenth century Americans understood the creation of their landscape as a dynamic technological process" (Nye 2005, S. 129).

[9] Walt Whitman: *Specimen Days*: "The Prairies and Great Plains in Poetry *(After traveling Illinois, Missouri, Kansas and Colorado)*", in: Whitman (1982, S. 863).

[10] Ingold (2007, S. 59).

[11] Jackson (1991, S. 427 f.).

scheinen, wo nichts den Blick ablenkt, wird in der russischen Kultur häufig zum Ort der Transzendenzerfahrung. Für Fedor Stepun etwa entspricht die Konturlosigkeit der Steppe der russischen „Formfeindlichkeit"; ja sie bringt diese überhaupt erst hervor und begründet damit eine „religiöse Einstellung zur Welt."[12]

Diese Haltung schwingt auch im Begriff der *воля* mit, der häufig mit der Weite der Steppe assoziiert wird: *Воля* meint hier eine Freiheit, die eben nicht ziel- und zweckgebunden ist. Der gewaltige, leere Raum wird nicht dem menschlichen Willen unterworfen, sondern macht es überhaupt erst möglich, diesen Willen zu erfahren und auszuüben. Auch hier geht es also um eine Form von Expansion, die freilich nicht linear verläuft und keinem Telos untersteht: eine freie Entfaltung der eigenen Kräfte nach allen Seiten hin, wie es die im Kontext der Steppe häufig begegnenden und mit dem Konzept der *воля* verwandten Begriffe *стихийность*, *разгул*, *раздолье* andeuten.[13]

Solche Zuschreibungen haben mit der realen Situation in der russischen Steppe des 19. Jahrhunderts natürlich überhaupt nichts zu tun, und sie spiegeln auch nicht die offizielle politisch-ökonomische Einstellung des russischen Imperiums zu den endlosen Ebenen im Süden. Im Gegenteil: das Fehlen einer kolonialistischen Perspektive im russischen Mythos der Steppe steht in einem merkwürdigen Kontrast zu der tatsächlichen Eroberungspolitik, die das Zarenreich betrieb. Denn faktisch verlief die Erschließung der Steppe bzw. Prärie in Nordamerika und Russland im 18. und bis ins späte 19. Jahrhundert hinein erstaunlich parallel.[14] Und zunächst wurde die Steppe auch in der russischen Hochkultur ganz unter dem Gesichtspunkt der zivilisatorischen Unterwerfung betrachtet: So preist etwa Aleksandr Sumarokov 1755 in einem Dithyrambus ganz im Sinne des petrinischen Gründungspathos prophetisch die künftige Verwandlung der Steppe in ein von zahllosen «россы» besiedeltes und von blühenden Städten bedecktes Land.[15] Im frühen 19. Jahrhundert zeigt sich in der nordamerikanischen wie der russischen Literatur unter dem Einfluss der Romantik zwar ein erstarktes Interesse an der Steppe bzw. Prärie und deren indigenen Völkern, die nun als „edle Wilde" in den Blickpunkt rücken. Dieses Interesse geht aber nach wie vor einher mit dem Bewusstsein der eigenen Überlegenheit, das die imperialistische Bemächtigung des Raums rechtfertigt. Dabei koppelt sich jedoch in Russland, wie Sunderland bemerkt, die Bedeutung, die die Steppe für das nationale Bewusstsein gewinnt, immer stärker von der Realität der Steppe ab:

> [...] the steppe's primary importance in Russian high culture had largely ceased to have anything to do with the steppe itself and was instead a function of the sym-

[12] "[A] religious attitude toward the world" (zit. nach Jackson 1991, S. 434). Vgl. hierzu auch Ingold (2007, S. 47).

[13] Vgl. hierzu Ingold (2007, S. 26 f. und passim). Zum Begriff *воля* im Kontext der russischen Raumerfahrung s. Dmitrij Lichačevs Ausführungen in „Zametki o russkom" (Lichačev 1987).

[14] Zur Erschließung der Steppe vgl. ausführlich Khodarkovsky (2002) und Sunderland (2004).

[15] Aleksandr Sumarokov: „Ditiramb", in: Sumarokov (1957, S. 96 ff.).

> bolic role it could play in what was rapidly becoming the Russian elite's most absorbing pastime: the […] search for Russian nationality […].[16]

Die Steppe als Raum, der den russischen Nationalcharakter prägt und symbolisch verkörpert: dieser Mythos lebt auch dann noch fort, als Ende des 19. Jahrhunderts bereits die ersten Konservationsbemühungen einsetzen und Naturschützer in Parks ein Stück der authentischen Steppe zu bewahren versuchen.[17] Und im Zentrum dieses Mythos steht eben gerade nicht der Akt der Eroberung und Urbarmachung der Steppe, sondern die Konfrontation mit dem grenzenlosen, leeren Raum: von den „nackten, stummen Steppen" («Степи голые, немые») als Inbegriff des „Mütterchen Russland" in Petr Vjazemskijs Gedicht „Step'ju" bis hin zum endlosen „Weg der Steppe" («путь – степной») als Bild für Russlands Schicksal in Aleksandr Bloks Zyklus „Na pole kulikovom".[18]

Zugleich gibt es natürlich auch in Amerika Strömungen, die der dominanten Einstellung zum Raum zuwiderlaufen. Leo Marx verweist auf einen „primitivistischen" sowie einen „pastoralen" Gegenmythos, der von Anfang an parallel zur herrschenden Ideologie des Raums in Nordamerika besteht, ohne freilich jemals dessen Wirksamkeit zu erreichen.[19] Und gerade im zwanzigsten Jahrhundert stellen Kunst und Literatur in den USA ebenso wie in Russland die dominanten Raumkonzepte zunehmend in Frage. Auch dann bilden diese Konzepte jedoch noch die Folie, vor deren Hintergrund alternative Vorstellungen entwickelt werden. Wie sehr sich diese Folie in Russland und Nordamerika unterscheidet, sei abschließend an zwei Beispielen aus der bildenden Kunst verdeutlicht.

Selten dürfte die „progressive Ideologie des Raums" (Leo Marx) deutlicher ins Bild gesetzt worden sein als in Fanny Palmers berühmter Lithographie

---

[16] Sunderland (2004, S. 104 f.).

[17] In den 1870–80er Jahren zeigt sich in Russland ein wachsendes Bewusstsein für das Verschwinden der ursprünglichen Steppe – analog zum Verlust der *frontier* in Amerika (s. hierzu ausführlich das Kapitel "The Dwindling Prairie and the Growing Borderland" in: Sunderland 2004, S. 196–220).

[18] Vjazemskij (1986, S. 292 f.); Blok (1960, Bd. 3, S. 249 ff.). Besonders interessant ist in diesem Kontext Maksimilian Vološins 1920 entstandenes Gedicht „Dikoe pole": Hier wird zwar die Eroberung und Inbesitznahme der Steppe durch das russische Reich thematisiert. Dann aber mündet das Gedicht in ein zyklisches Geschichtsbild ein. Die Zukunft, so die düstere Prophezeiung der Schlusszeilen, gehört nicht der besiedelten, in fruchtbares Ackerland verwandelten Steppe, sondern der endlosen, „skythischen" Einöde: «Русь! [...] / Все, что было, повторится ныне... / [...] / И останутся двое в пустыне– / В небе – Бог, на земле богатырь. / Эх, не выпить до дна нашей воли, / [...] / Широко наше Дикое поле, / Глубока наша Скифская степь!» (Vološin 1992, S. 161 f.). Im „Eurasianismus" der 20er Jahre wird die grenzenlose, von asiatischen Nomaden bewohnte Steppe mit dem russischen Wesen assoziiert (s. Ingold 2007, S. 179, S. 206; zu den Raumkonzeptionen der „Eurasier" s. auch Frank 2003). Und auch in der russischen Geschichtsschreibung begegnet die Vorstellung von der Steppe als prägendem Raum für den russischen Nationalcharakter, so z.B. in Vasilij Ključevskijs „Kurs russkoj istorii".

[19] Marx (o.J., S. 8).

“Across the Continent. ‚Westward the Course of Empire Takes its Way‘” (1868).[20] In Palmers Darstellung, die im 19. Jahrhundert zahlreiche amerikanische Wohnzimmer schmückte, durchschneidet eine Eisenbahnlinie als von Ost nach West aufstrebende Diagonale den amerikanischen Kontinent. Westlich der Diagonalen liegt die offene Weite der Prärie, eine wüste Ödnis, menschenleer bis auf ein Grüppchen von Eingeborenen. Östlich davon hat die Zivilisation vom Raum Besitz ergriffen. Die grenzenlose, monotone Weite der Prärie weicht einer kleinteilig parzellierten, dicht bevölkerten Siedlungslandschaft. Die Botschaft könnte kaum klarer sein: “progress, as represented by this powerful new technology, will overwhelm the natives and help to establish a new white European – an American – empire.”[21]

Ganz anders Archip Kuindžis Gemälde „Stado v stepi“ (1890–95). Hier herrscht statt der *Diagonalen* die *Horizontale*. Sie teilt den Bildraum in zwei Hälften. Die oberen drei Viertel nimmt der Himmel ein, das untere Viertel die Steppe: zwei weitgehend leere Räume, die nur durch eine Wolke oder ein paar Grasbüschel Kontur erhalten. Dazwischen – an der Schnittstelle zwischen Himmel und Erde – ein Hirte mit seiner Herde. Kuindžis Bild zeigt eine Szenerie von vollkommener Statik. Die historische Dimension fehlt: Dafür verleiht die blaugoldene Farbgebung dem Raum eine nahezu sakrale Aura. In Kuindžis Steppe ist jede Initiative erloschen: Der Mensch kann sich in den Raum versenken, erobern kann er ihn nicht.[22]

Horizontale vs. *Diagonale*: mit dieser Opposition lässt sich die im 19. Jahrhundert vorherrschende „Ideologie des Raums“ in der russischen und nordamerikanischen Kultur veranschaulichen. Und auf den ersten Blick scheint es, als würde dieses Muster auch in Čechovs „Step’“ und Cathers “My Ántonia” fortgeschrieben, als befänden sich beide Autoren also im Einklang mit der jeweils dominanten Einstellung zum Raum. Die folgende Analyse wird jedoch zeigen: Sowohl in Čechovs „Step’“ wie auch Cathers “My Ántonia” wird eine solch eindeutige Festschreibung unterlaufen. Gerade Cathers Roman ist ‚russischer‘, als es zunächst den Anschein hat. Und es spricht manches dafür, dass Čechovs russische Steppe gewissermaßen die Grundierung bildet, auf der Cather ihr eigenes Bild der Prärie von Nebraska entwirft.

---

[20] Hier und im Folgenden s. Marx (o.J., S. 11). Zu Palmers Lithographie s. auch Nye (2005, 128).

[21] Marx (o.J., S. 12). Auch in Alfred Jacob Millers Aquarell “Mirage on the Prairie” (um 1840) wird die Expansion nach Westen mit einer diagonalen Komposition dargestellt. Die Prärie erscheint hier als leerer, einförmiger Raum, der von einem Siedlertreck diagonal durchschnitten wird. Die Verwandlung der *great plains* in eine Siedlungslandschaft, wie sie bei Palmer dargestellt ist, fehlt hier; die Prärie ist nicht mehr als ein Durchgangsraum.

[22] Ingold weist darauf hin, dass im Gegensatz zur westeuropäischen Landschaftsmalerei der Horizont „im russischen Landschaftsbild eine dominierende Präsenz“ hat (Ingold 2007, S. 334).

2. Vanitas in Nebraska: Anton Čechovs Erzählung „Step'" und Willa Cathers Roman "My Ántonia"

Čechovs Erzählung „Step'" (1888) und Willa Cathers Roman "My Ántonia" (1918) schildern die Begegnung eines Jungen – Egoruška bei Čechov, Jim Burden bei Cather – mit der südrussischen Steppe bzw. der Prärie von Nebraska. Beide Protagonisten erleben die Konfrontation mit dem monotonen, grenzenlosen Raum zunächst als Schock. Die Weise, wie sie auf diesen Schock reagieren, entspricht bei oberflächlicher Betrachtung ganz der oben skizzierten Polarität von passiver vs. aktiver Einstellung gegenüber dem Raum. Am Ende von „Step'" steht zwar die Rückkehr Egoruškas in den geschützten, überschaubaren Bezirk der Stadt. Die Steppe bleibt aber als beunruhigende Gegenwelt weiterhin bestehen, auch im Bewusstsein des Helden. Er ist für immer affiziert von der Begegnung mit ihr; seine Fähigkeit, sich den Raum anzueignen und gemäß den eigenen Zielvorstellungen zu nutzen, bleibt angekränkelt. In "My Ántonia" gehört die Prärie hingegen gleich zu Beginn des Romans der Vergangenheit an, ist bloße Erinnerung. Schon in der Rahmenerzählung wird deutlich: Die Prärie, in der Jim Burden seine Kindheit verbrachte, hat sich in eine Kornkammer mit urbanen Gegenden verwandelt. Mehr noch: der Protagonist ist unmittelbar für diese Entwicklung mitverantwortlich: Er arbeitet für eine Eisenbahngesellschaft und steht somit im Dienst jenes Vehikels, das wie kein anderes mit der Erschließung des Kontinents assoziiert wird.[23] Und doch rückt die Kolonisation der Prärie bei Cather in ein merkwürdiges Zwielicht. Die Prärie mag es zwar nicht mehr geben, aber auch Cathers Held ist von der kindlichen Begegnung mit ihr geprägt in einer Weise, die, wie im Folgenden gezeigt wird, an Čechovs Egoruška erinnert.[24]

1915 erschien in New York der Band "Anton Chekhov: The Steppe and Other Stories" in der Übersetzung von Adeline Lister Kaye. Drei Jahre später veröffentlichte Willa Cather "My Ántonia", die autobiographisch gefärbte Geschichte des Jim Burden, der als Kind aus den Bergen von Virginia in die Prärie von Nebraska verpflanzt wird. Dort begegnet er der böhmischen Einwandererfamilie Shimerda. Mit deren Tochter Ántonia verbindet ihn eine lebenslange platonische Liebesbeziehung. Am Ende wird Ántonia, die Pionierin, Bäurin und Mutter

---

[23] Zur Rolle der Eisenbahn für das amerikanische Selbstverständnis im 19. Jahrhundert s. Nye (2005).

[24] Zur Entstehungszeit von Čechovs „Step'" formierte sich, wie Sunderland zeigt, in Russland eine Bewegung zur Rettung der ursprünglichen Steppenlandschaft, die als Folge von Kolonisierung und extensiver ökonomischer Nutzung zu verschwinden drohte (Sunderland 2004, S. 196–220). Interessanterweise kommt dieser Aspekt in Čechovs Erzählung kaum zum Tragen. Die Verwandlung der Steppe in eine Kornkammer, ihre Erschließung durch Eisenbahn und Telegraphenmasten – all dies klingt am Rande an. Letztlich bleibt jedoch der Eindruck, dass die offene, leere Steppe ewig fortbestehen wird.

zahlreicher Kinder, zum Inbegriff des Landes erhoben, in dem sie mit Jim ihre Kindheit verlebte.

Es kann vorausgesetzt werden, dass Cather Čechovs „Step'" kannte. Willa Cather war eine ausgesprochene Bewunderin der russischen Literatur und gerade auch Čechovs. Dessen „Kirschgarten" las sie während der Arbeit an dem thematisch eng mit "My Ántonia" verbundenen Roman "O Pioneers" (1913), und auch in "My Ántonia" finden sich Spuren dieser Lektüre.[25] Umso erstaunlicher mutet es an, dass die Bezüge, die "My Ántonia" mit Čechovs „Step'" verknüpfen, weitgehend unbeachtet geblieben sind. Dabei stand gerade die Verwandtschaft von nordamerikanischer Prärie und russischer Steppe, wie David Stouck bemerkt, im Zentrum von Cathers künstlerischer Affinität zu den Russen.[26] Und tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten frappierend:

1. Sowohl Čechov als auch Cather schildern die Reise eines Jungen (Egoruška ist neun Jahre alt, Jim Burden zehn) in die Prärie bzw. Steppe, wobei der Raum zum eigentlichen Thema wird. Beide Protagonisten verlassen einen geborgenen, klar begrenzten Raum (eine südrussische Kleinstadt, ein Tal in Virginia) und finden sich in einer fremden, eintönigen Welt wieder, die sie aus allen gewohnten Bezügen herauslöst. Ihr Verhältnis zur Zeit ändert sich. Das Fehlen jeglichen Anhaltspunktes im monotonen Raum der Steppe bzw. Prärie scheint die Linearität der Zeit aufzuheben. Begriffe wie Zukunft, Vergangenheit, Herkunft und Ziel werden brüchig.

2. Beide Texte tragen Züge eines Bildungsromans. Egoruška reist um zu lernen: Er durchquert die Steppe auf dem Weg zu einer neuen Schule und wird von einem Mitreisenden scherzhaft „Lomonosov" genannt. Cathers Roman schildert die Entwicklung des Helden von der Schule bis zum College. Für beide Helden ist die Erfahrung der Steppe bzw. Prärie mit einer Infragestellung formaler Bildung verbunden.[27]

3. Sowohl in „Step'" als auch in "My Ántonia" tritt der grenzenlose Raum der Steppe bzw. Prärie in eine Art Wechselwirkung mit der literarischen Form. Bei-

---

[25] Stouck (1990, S. 10).

[26] "The Russian steppe and the American prairie are of course central to the imaginative kinship Cather felt for the Russian writers" (Stouck 1990, S. 8). Zu Willa Cather und der russischen Literatur s. außerdem Harris (1990).

[27] Auf die Frage, wohin er fahre, gibt Čechovs Held Egoruška die stereotype Auskunft «учиться». Diese bestimmte Antwort wird jedoch durch die leitmotivische Frage «куда и зачем он едет» immer wieder im Zweifel gezogen. Und auch die Bemerkungen seiner Reisegefährten zu Sinn und Zweck der Schulbildung tragen zu diesen Zweifeln bei (s.u.). Vgl. Katsell: "[T]he journey and the nature of the steppe is an experience in the face of which traditional school learning inevitably pales" (Katsell 1978, S. 322). Jim Burden empfindet während seines Studiums in einem Prärie-College eine immense Kluft zwischen der klassischen Bildung und seinen persönlichen Erfahrungen in der Prärie und kommt darüber zum Schluss: "I should never be a scholar" (Cather 2003, S. 158).

de Texte zeugen vom Ringen der Autoren um eine neue Poetik, die diesem Raum angemessen ist und zugleich eine nationale Komponente hat. Čechov verspürte bekanntlich Unbehagen angesichts der losen Struktur von „Step'", wies aber selbst darauf hin, dass anstelle des fehlenden *plots* ein „gemeinsamer Geruch, gemeinsamer Ton" die einzelnen Episoden verbinde. Im Übrigen zeige sich angesichts der Steppe, „wieviel Platz noch für den russischen Künstler ist."[28] Ähnlich ambivalent äußerte sich Cather über "My Ántonia". So beklagte sie selbst die „strukturellen Schwächen" ihres Romans, setzte aber selbstbewusst hinzu, dass das „übliche fiktionale Muster" ihr Material unweigerlich ruiniert hätte.[29] Und wie für Čechov die Steppe wird für Cather die Prärie zu einem Raum, der nach einer neuen, originären Poetik verlangt.[30]

4. Schließlich weisen die beiden Texte eine Reihe von Detailübereinstimmungen auf. So findet sich in „Step'" wie auch in "My Ántonia" an zentraler Stelle das Motiv der Schlangentötung. Beide Protagonisten werden mit Robinson Crusoe in Verbindung gebracht. Die ethnische Vielfalt der Steppen- bzw.

---

[28] «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон [...]». « Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, [...] как еще не тесно русскому художнику.» (Brief vom 12.1.1888 an D.V. Grigorovič; in: Čechov 1944–51, Bd. 14, S. 14).

[29] "[*My Ántonia*] is just the other side of the rug, the pattern that is supposed not to count in a story. In it there is no love affair, no courtship, no marriage, no broken heart, no struggle for success. I knew I'd ruin my material if I put it in the usual fictional pattern" (zit. nach Bohlke 1986, S. 77).

[30] Bei Čechov ruft die Steppe buchstäblich selbst nach einem „Sänger", der ihrem Wesen gerecht wird: «как будто степь сознает, что [...] богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира [...], и [...] слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: „певца! певца!"» (Čechov: „Step'", in: Čechov 1944–51, Bd. VII, S. 18–111, hier: S. 52; im Folgenden zitiert unter Angabe des Titels und der Seitenzahl). In "My Ántonia" reflektiert Jim Burden während seiner Studienzeit am *Latin Department* seines College über die Notwendigkeit einer Prärie-Poetik. So wie Vergil nicht die Hauptstadt Rom, sondern "his own little ‚country'" besungen habe, wendet Burden selbst sein Augenmerk von den kulturellen Zentren der klassischen Antike auf die Prärie seiner eigenen Kindheit ("my own naked land and the figures scattered upon it"; Cather 2003, S. 158). Vergils Satz aus den „Georgica" – „Primus ego in patriam mecum ... deducam Musas" – bezieht er implizit auf sich selbst: Jim Burden als originäre Stimme der Prärie, eine Stimme, die, wie er in der Rahmenerzählung betont, ohne den Regelballast der Tradition spricht und sich einzig vom Namen Ántonias, dieser Inkarnation des Landes, inspirieren lässt: "I didn't arrange or rearrange. I simply wrote down what of herself and myself and other people Ántonia's name recalls to me. I suppose it hasn't any form" (Cather 2003, S. 6). Paradoxerweise wird Jim Burdens Wille zur Originalität also genau von jener Klassik inspiriert, von der er sich empanzipieren will.

Die vordergründige ‚Formlosigkeit' von "My Ántonia" ist lange als Ausdruck künstlerischen Unvermögens gedeutet worden (für David Daiches etwa ist "My Ántonia" "a flawed novel", Daiches 1987, S. 19). Dass der Roman – ganz ähnlich wie Čechovs „Step'" – anstelle des *plots* eine tiefere, durch das Bewusstsein des Helden vermittelte Einheit aufweist ("a unified emotional impact mediated by Jim"), ist erst in jüngerer Zeit bemerkt worden (Davidson 1999, S. 233 f.).

Präriebewohner wird problematisiert.[31] Musikalische Motive verleihen beiden Texten eine erst auf den zweiten Blick erkennbare Tiefenstruktur.

Für Čechovs Egoruška wie für Cathers Jim Burden wird die Konfrontation mit dem offenen Raum der Steppe bzw. Prärie zur Erschütterung, die in beiden Kindern eine existentielle Krise auslöst. Angesichts der unüberschaubaren, einförmigen Weite scheint jede Gewissheit ausgelöscht, auch das eigene Selbst droht sich aufzulösen. Dabei trägt diese Erfahrung durchaus ambivalente Züge. Auf der einen Seite wird sie als bedrückend wahrgenommen, als eine Art nihilistischer Anfechtung. Čechovs Egoruška befällt beim Blick in den Steppenhimmel ein Gefühl existentieller Fremdheit und Verlassenheit. Der Tod, den er sich zuvor kindlich verklärt hat, enthüllt sich ihm nun in seiner ganzen unerbittlichen Finalität:

> Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной…[32]

Auch Jim Burden erfährt die Monotonie seiner neuen Umgebung als Schock, der alles Vertraute, für selbstverständlich Genommene radikal in Frage stellt:

> There seemed to be nothing to see; no fences, no creeks or trees, no hills or fields. If there was a road, I could not make it out in the faint starlight. There was nothing but land: not a country at all, but the material out of which countries are made. […] I had the feeling that the world was left behind, that we had got over the edge of it, and were outside man's jurisdiction. I had never before looked up at the sky when there was not a familiar mountain ridge against it. But this was the complete dome of heaven, all there was of it. I did not believe that my dead father and mother were watching me from up there […]. I had left even their spirits behind me. The wagon jolted on, carrying me I knew not whither. I don't think I was homesick. If we never arrived anywhere, it did not matter. Between that earth and that sky I felt erased, blotted out. I did not say my prayers that night: here, I felt, what would be would be.[33]

Die Prärie erscheint Jim Burden als ungeformter Raum, in dem kein Weg auf eine Richtung oder ein Ziel verweist. Der Mensch ist marginalisiert, bedeutungslos. Der Blick in den nackten Himmel, ohne vertrauten Rahmen, wird zum Blick in die Transzendenz (wie der Wechsel von "sky" zu "heaven" unterstreicht).

---

[31] Prchal liest Cathers Roman als implizite Stellungnahme zur amerikanischen Einwandererdebatte des beginnenden 20. Jahrhunderts (Prchal 2004). Zur Darstellung ethnischer und religiöser Differenz in „Step'" s. Clayton (1997).

[32] „Step'", S. 72.

[33] Cather (2003, S. 11).

Diese Transzendenz spendet jedoch keine Geborgenheit. Wie Egoruška muss auch Jim Burden seine kindliche Vorstellung vom Tod als Fortleben im Himmel revidieren: Der Himmel über der Prärie ist leer. Was bleibt, ist ein Fatalismus, vor dem Vergangenheit und Zukunft, Herkunft und Bestimmung jede Bedeutung verlieren.

Auf der anderen Seite erleben beide Helden den drohenden Selbstverlust und das Fehlen jeglicher Orientierung als beglückend. Auf Egoruška wirkt die Monotonie der Steppe bisweilen wie ein Wiegenlied, das ihm ein Gefühl universaler Aufgehobenheit vermittelt. Auch in Jim Burden löst die Prärie solche Anwandlungen aus. Im Präriegärtchen seiner Großmutter erlebt er schließlich einen Augenblick mystischer Verschmelzung mit dem Kosmos:

> I wanted to walk straight on through the red grass and over the edge of the world, which could not be very far away. The light air about me told me that the world ended here: only the ground and sun and sky were left, and if one went a little farther there would be only sun and sky, and one would float off into them, like the tawny hawks which sailed over our heads making slow shadows on the grass.
>
> […] Nothing happened. I did not expect anything to happen. I was something that lay under the sun and felt it, like the pumpkins, and I did not want to be anything more. I was entirely happy. Perhaps we feel like that when we die and become part of something entire, whether it is sun and air, or goodness and knowledge. At any rate, that is happiness; to be dissolved into something complete and great. When it comes to one, it comes as naturally as sleep.[34]

Bezeichnenderweise findet dieser Augenblick im geschützten Raum des Gärtchens statt: Hier kann sich der Protagonist in die Grenzenlosigkeit der Prärie versenken, ohne sich dauerhaft in ihr zu verlieren. Kommt es hingegen zu einer direkten, ‚ungeschützten' Konfrontation mit dem offenen Raum, überwiegt sowohl bei Čechov als auch bei Cather der bedrohliche Aspekt. Die Begriffe «скука» und «тоска» kennzeichnen die beherrschende Stimmung in Čechovs Steppenlandschaft, die in den ihr Ausgelieferten bisweilen jede Lebenslust erlöschen lässt. In einem Brief an Dmitrij Grigorovič anlässlich des Abschlusses von „Step'" bringt Čechov die Weite des russischen Raumes – sprich die Steppe – unmittelbar in Verbindung mit einer unter jungen Russen verbreiteten Neigung zum Suizid:

> В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться... Вот что я думаю о русских самоубийцах...[35]

In Cathers "My Ántonia" wird die durch die Prärie ausgelöste existentielle Verunsicherung zur kollektiven Erfahrung aller Neuankömmlinge – eine Art Feuer-

---

[34] Cather (2003, S. 16 f.).

[35] Brief vom 12.1.1888 an D.V. Grigorovič (in: Čechov 1944–51, Bd. 14, S. 34). In der Erzählung „V rodnom uglu" (1897) erscheint die Steppe als „grünes Monstrum" («зеленое чудовище»), das das Leben der Protagonistin verzehrt und zunichte macht. S. dazu Thiergen (1997, S. 27).

probe, die die Einwanderer bestehen müssen, ehe sie in der Neuen Welt Fuß fassen. Nicht allen gelingt dies: Den Vater der Titelheldin treibt die Entwurzelung in den Selbstmord. Dass er die Waffe, mit der er sich aus der Welt schafft, zuvor Jim Burden versprochen hat, deutet symbolisch darauf hin, dass auch dieser den Keim einer potentiell tödlichen Verzweiflung in sich trägt.

Sowohl in Čechovs „Step'" wie auch in Cathers "My Ántonia" ist der Raum zunächst von der Natur beherrscht. Der Mensch ist ihr wehrlos ausgeliefert, ihren Zyklen unterworfen (bei Čechov sind es die Tageszeiten, bei Cather die Jahreszeiten, deren Kreislauf sich alles unterordnet). Später rückt der ökonomische Aspekt in den Mittelpunkt, d.h. die Frage, wie sich der Mensch im Raum einrichten kann, wie er sich zu ihm verhält, ihn für seine eigenen Ziele nutzbar macht. In beiden Texten treten somit zwei Aspekte in Konflikt: die *Linearität* des menschlichen Strebens auf ein Telos hin, die sich im kolonisierten Raum vollzieht, und die *Zyklizität* der Natur in einem vom Menschen nicht beherrschbaren Raum, die dieses Streben als eitel entlarvt.

Und hier scheinen die beiden Texte auf den ersten Blick zu divergieren, und zwar im Sinn der oben skizzierten Polarität. Bei Čechov bleibt letztlich der Raum bzw. die Steppe beherrschend. Die Zyklizität dominiert über das lineare Element; *скука* und *тоска* sind auch dort die unterschwellige Grundstimmung, wo die menschliche Aktivität scheinbar die Oberhand hat. (Die *vanitas*-Klage des Predigers Salomo zieht sich, wie verschiedentlich bemerkt worden ist, wie ein roter Faden durch Čechovs „Step'").[36] Bei Cather sieht es dagegen so aus, als schöpfe der Mensch aus der zunächst ebenfalls als nihilistischer Schock erlebten Konfrontation mit der Prärie die Kraft, den leeren Raum zu bezwingen, ihn ökonomisch zu nutzen.[37]

Diese zentrale Polarität wird in Čechovs „Step'" durch zwei Figuren verkörpert: den reichen Händler Varlamov vs. den mittellosen Juden Solomon. Varlamov ist die personifizierte Geschäftigkeit. Er ist der König der Steppengesellschaft, ja überhaupt der menschlichen Gesellschaft: „auf solchen Menschen ruht die Welt"[38]. Alle Reisenden in der Steppe sind auf der Suche nach Varlamov, um Geschäfte mit ihm zu machen: Er verkörpert das Telos schlechthin. Der Jude Solomon – schon der Name ist Programm – verbrennt hingegen all sein Geld und hegt überhaupt eine ausgesprochene Verachtung gegenüber jeder Form irdischen Strebens, jeder menschlichen Hierarchie. Beide Prinzipien werden implizit relativiert. Als Solomon beansprucht, durch seine Geringschätzung der eitlen Menschenwelt „mehr Mensch" zu sein als Varlamov, hält Egoruškas

---

[36] S. dazu Burge (1997) und Sobennikov (1997).

[37] Faktisch hatte die ökonomische Nutzung der Steppe schon zur Entstehungszeit von Čechovs Erzählung ein unter naturschützerischen Gesichtspunkten bedrohliches Ausmaß erreicht (vgl. Anm. 24).

[38] «На таких людях, брат, земля держится.» („Step'", S. 86)

Begleiter, Vater Christofor, dagegen: „Er ist ja kein Mensch mehr.“[39] Tatsächlich haftet Solomons Resignation, seiner radikalen Absage an die irdische *sueta* etwas Unmenschliches an; die *vanitas vanitatum* ist mit dem Leben nicht vereinbar. Aber auch der allseits sehnsüchtig erwartete Varlamov, der zunächst als Figur von nahezu mythischer Größe erscheint, wird demontiert und auf menschliches Normalmaß herabgestutzt. Als er endlich persönlich erscheint, ist sein Anblick enttäuschend, ja geradezu banal. Und die Tatsache, dass Varlamovs Tätigkeit leitmotivisch als ein „Kreisen“ in der Steppe bezeichnet wird, deutet darauf hin, dass auch der zielgerichtete Geschäftseifer dieses „grauen Menschleins“ letztlich als eitles Tun im Sinne des Predigers Salomo entlarvt wird.[40]

Die übrigen Figuren in „Step’“ zeichnen sich durch unterschiedliche Grade der Annäherung an einen der beiden Pole aus. Dies gilt auch für die beiden Begleiter des kindlichen Protagonisten: Egoruškas Onkel, dessen Gesicht dauerhaft von einer Art „geschäftlichen Dürre“ («делов[ая] сухост[ь]») regelrecht entstellt ist, ist besessen von der Suche nach Varlamov: ein Dasein im Bann der Sorge, des Geschäfts.[41] Dagegen beteiligt sich Vater Christofor zwar ebenfalls an dieser Suche, aber eben nicht ziel- und zweckorientiert, sondern aus einem ästhetisch-spielerischen Vergnügen an der „Geschäftigkeit und Gesellschaft“ («суета [!] и общение»).[42] Im Gegensatz zu Egoruškas Onkel ist er stets heiter. Auch der alte Pantelej, dem Egoruška auf seiner Reise begegnet, betrachtet das Leben eher von einem ‚salomonischen‘ Blickwinkel aus. Er handelt stets im Wissen um die eigene Sterblichkeit, und auch er wirkt wie Vater Christofor gelassen und ausgeglichen. Allgemein führen all jene Figuren in „Step’“, die es vermögen im tiefen Bewusstsein von der Eitelkeit allen menschlichen Strebens dennoch handlungsfähig zu bleiben, ein halbwegs gelungenes Leben und zeichnen sich durch eine Art höherer Heiterkeit aus, die den der täglichen Sorge Verfallenen fehlt.

Für Egoruška ist die Steppe bloß ein Transitraum, der ihn jedoch dauerhaft aus dem Lot bringt. Im Lauf der Reise geht er durch eine Krankheit hindurch, die durchaus als Schockreaktion auf die durch die Steppe bedingte Erfahrung von der Nichtigkeit allen menschlichen Strebens verstanden werden kann. Der kranke Egoruška verliert jedes Interesse an der Außenwelt. Nicht einmal Dampfer und Eisenbahn – sinnfällige Symbole für die Bezwingung des Raumes und die Ausrichtung auf ein Ziel hin – vermögen ihn aus seiner Lethargie zu wecken.

---

[39] «Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы, и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду. Значит, я умней вашего Варламова и больше похож на человека!» („Step’“, S. 46).

[40] «В малорослом сером человечке [...] трудно было узнать таинственного, неуловимого Варламова, которого все ищут, который всегда ‚кружится‘ [...]» („Step’“, S. 86).

[41] „Step’“, S. 29. Den gleichen Ausdruck trägt auch Varlamov («такую же деловую сухость, [...] тот же деловой фанатизм.» („Step’“, S. 87).

[42] „Step’“, S. 29.

Stattdessen befällt ihn im Fiebertraum ein Gefühl tiefster Verlassenheit und Sinnlosigkeit. Kaum ist Egoruška gesundet, kehrt auch das Interesse für Dampfer und Lokomotive zurück.[43] Und tatsächlich scheint es, als sei mit der Krankheit auch die Sinnkrise überwunden. Am Ende von „Step'" steht der Aufbruch in ein neues Leben in der Stadt. Bildung lautet das Ziel, das selbst wieder neue Ziele eröffnet: Äußerlich bewegt sich Egoruška sicher im Gleis eines teleologisch ausgerichteten Daseins.

Dieses lineare Element wird jedoch im Text fortwährend untergraben. Der alte Pantelej bringt auf den Punkt, worin das Endziel jeder Bildung und überhaupt allen Lebens liegt:

> Одному человеку бог один ум дает, а другому два ума, а иному и три […]. Один ум, с каким мать родила, другой от учения, а третий от хорошей жизни. Так вот, братуша, хорошо, ежели у которого человека три ума. Тому не то что жить, и помирать легче. […] А помрем все как есть.[44]

Und allein schon die Tatsache, dass Egoruškas Wirtin „Toskunova" heißt, deutet darauf hin, dass *скука* und *тоска* als unterschwellige Grundstimmung nach wie vor vorhanden sind. Egoruška lässt zwar die Steppe hinter sich, aber sie hinterlässt ihre Spuren in ihm. Die Aussicht auf das „neue, unbekannte" Leben ist gedämpft durch eine tiefe Melancholie angesichts der Vergänglichkeit allen Seins, die Egoruška nun erst wirklich begreift. Und auch die Zukunft selbst betrachtet er mit Skepsis. Am Ende von „Step'" steht die bange Frage: «Какова-то будет эта жизнь?» Egoruška begreift sich nicht als Akteur, der sein Leben auf die eigenen Ziele hin gestaltet, sondern als passiver Träger eines ungewissen Schicksals.[45]

In Cathers Roman sind fast alle Figuren gewissermaßen amerikanische Varlamovs. Nach dem anfänglichen Schock, der Resignation, die sie angesichts der Prärie überfällt, machen sich die Einwanderer den Raum untertan. Gewiss: manche bleiben dabei auf der Strecke, wie der Vater der Titelheldin, der seinem Leben ein Ende setzt. Aber das sind Einzelfälle. Am Ende ist der Raum bezwungen, die monotone Prärie weicht einer differenzierten, klar umgrenzten Kulturlandschaft. Manche der Einwanderinnen ziehen sogar – ganz im Sinne des amerikanischen *frontier*-Mythos – noch weiter nach Westen, wo sie im Goldrausch ein Vermögen machen. So erfüllen alle das bei Čechov durch den Getreidehändler Varlamov verkörperte Prinzip, nur „kreisen" sie nicht durch den Raum, sondern bewegen sich geradlinig einem stets sich weiter hinausschieben-

---

[43] „Step'", S. 103.

[44] „Step'", S. 56. „Der erste Verstand ist der, mit dem einen die Mutter geboren hat, der zweite kommt vom Lernen, der dritte vom guten Leben. Gut, [...] wenn ein Mensch einen dreifachen Verstand hat. So einem wird nicht bloß das Leben, sondern auch das Sterben leichter! Und sterben tun wir ohnehin alle."

[45] „Step'", S. 111.

den Ziel entgegen. Hier hat die *Linearität* einen klaren Sieg über die *Zyklizität* errungen.

Auch bei Cather wird jedoch das Fortschrittspathos unterschwellig angezweifelt. Von Tiny Soderball, einer schwedischen Immigrantin, die im Westen ein Vermögen anhäuft und somit zum Inbegriff der amerikanischen *success story* wird, heißt es, sie habe die Fähigkeit verloren, sich zu interessieren: "She was like someone in whom the faculty of becoming interested is worn out".[46] Auch hier bleibt also etwas auf der Strecke. Wer sich – wie bei Čechov der Onkel Egoruškas mit seiner „geschäftlichen Dürre" – ganz dem Prinzip Varlamov verschreibt, büßt einen Teil seiner Menschlichkeit ein.

Und auch der Sieg der Zivilisation über den leeren Raum wird in Frage gestellt durch eine buchstäblich untergründige Zyklizität. Schon früh im Text ist die Rede von verborgenen kreisförmigen [!] Fährten der Indianer im Präriegras, die an manchen Tagen plötzlich zum Vorschein kommen. Später stoßen die Einwanderer in ihren Äckern auf Spuren längst vergessener spanischer Eroberer. Ist die gegenwärtige Kolonisation der Prärie also nur eine weitere Runde im zyklischen Verfall und Aufstieg der Zivilisationen – im Sinne von Thomas Coles berühmtem Bilderzyklus "The Course of the Empire"?[47] Gibt es nichts Neues unter der Sonne Nebraskas? Ist alles nur ein Haschen nach Wind, bei dem der Mensch früher oder später mit leeren Händen zurückbleibt?

Für diese Lesart spricht, dass auch das scheinbar so ziel- und zweckorientierte Leben des Helden, dieses amerikanischen Kolonisators, implizit einer solchen Zyklizität unterworfen ist. Jim Burden, der für die Eisenbahn arbeitet, dem Vehikel zur Erschließung des Westens und Bahnbrecher jener Diagonalen, die die amerikanische "ideology of space" versinnbildlicht, kehrt selbst an die Ostküste zurück. Dort, am Ausgangspunkt der Kolonisation des nordamerikanischen Kontinents, führt er eine sterile Ehe. Und Jim Burden geht noch weiter auf seinem rückwärtsgewandten Weg: Er fährt zunächst nach Böhmen, dem Herkunftsort der Titelheldin, und beschließt seine nostalgische Rundreise am Ort seiner eigenen Kindheit, in der Prärie von Nebraska. Hier, am Anfang und Ende des Kreises, offenbart sich ihm die Zyklizität allen Daseins, die jeder Teleologie zuwiderläuft. In der urbar gemachten, in Ackerland verwandelten Prärie ist die Straße seiner Kindheit kaum noch zu erahnen, versunken wie einst die Spuren der Indianer, die mitunter aus dem Präriegras hervortraten. Die „auslöschende Fremdheit" ("obliterating strangeness"), die der junge Jim Burden angesichts der Prärie empfand, ist ihm nun wieder greifbar gegenwärtig. Diese Heimkehr führt

---

[46] Cather (2003, S. 182).

[47] Coles aus fünf Gemälden bestehender, von Byrons "Childe Harold" inspirierter Zyklus (1833–36) zeigt dieselbe Landschaft in verschiedenen Stadien zivilisatorischen Aufstiegs bzw. Verfalls – Vision eines zyklisches Geschichtsbilds (der Titel sollte ursprünglich lauten "The Epitome of Man – The Cycle of Mutation"), das den amerikanischen Fortschrittsglauben konterkariert (s. hierzu Wallach 1968).

geradewegs in eine existentielle Unbehaustheit, indem sie die eigene Bedeutungslosigkeit im großen Kreislauf der Welt offenbart: “I had a sense of coming home to myself, and of having found out what a little circle man’s experience is.”[48] Jim Burden, der *developer*, der Erschließer des Raums, ist vom *vanitas*-Gedanken angekränkelt!

Der Mensch in “My Ántonia” erringt einen scheinbar endgültigen Sieg über den leeren, bedrohlichen Raum. Bei Jims Rückkehr ist die Prärie verschwunden, in Naturparks verbannt. Der Mensch hat sie sich anverwandelt, ist in ihr heimisch geworden – ein Prozess, an dem Jim Burden als Rechtsberater einer Eisenbahngesellschaft aktiv beteiligt ist. Aber Cathers Protagonist bleibt von der frühen Raumerfahrung infiziert; er trägt den leeren Raum gewissermaßen in sich. Ein melancholischer Grundton prägt seine Heimkehr in die Prärie, deren Verlust er schmerzlich empfindet. (Hierin erweist er sich als unmittelbarer Nachfahre von Natty Bumppo, dem Protagonisten in Coopers “The Prairie”. Auch jener ist ja ein Pionier, der die Folgen des eigenen Tuns – die Erschließung des unbewohnten Raums – zutiefst bedauert.)

Nostalgie ist ein zentrales Thema in beiden Texten, in Čechovs „Step’“ ebenso wie in Cathers “My Ántonia”.[49] Hier wie dort prägt sie das Verhältnis der Protagonisten zur Zeit. Bei Čechov wie bei Cather tritt die Zyklizität in Opposition zur Linearität, wobei erstere mit dem Steppen- bzw. Prärieraum assoziiert wird, den der Weg des jeweiligen Protagonisten als zielgerichtete Diagonale durchschneidet. In beiden Texten verlagert sich in der Wahrnehmung der Helden zunehmend das Gewicht vom Telos auf die unwiederbringlich verlorene Vergangenheit. Der sentimentale Blick zurück prägt die Einstellung zur Zeit in Čechovs „Step’“ und konterkariert am Ende die Aufbruchsstimmung des jungen Helden. Das Verhaftetsein in der Vergangenheit und eine daraus resultierende Lebensunfähigkeit wird in „Step’“ sogar zur nationalen Eigenschaft der Russen erhoben:

> [В]се они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить […].[50]

Egoruška selbst ist am Ende von der Nostalgie regelrecht infiziert. Sie bleibt die beherrschende Stimmungslage und hindert ihn daran, zuversichtlich in die Zu-

[48] Cather (2003, S. 222). Für Stouck zeigt sich im Schließen dieses Kreises eine versöhnliche Tendenz: “The image of the circle [...] symbolizes the final integration of the childhood and adult worlds” (Stouck 1987, S. 76). Damit übersieht er m.E., dass in Cathers Roman eine grundlegende Zyklizität angedeutet wird, die eine solche Versöhnung allenfalls temporär ermöglicht.

[49] Vergils „Optima dies... prima fugit“ ist das Motto von Cathers Roman.

[50] „Step’“, S. 70. Für Pantelej liegt die ideale Vergangenheit in der Zeit vor der Ankunft der Eisenbahn. Die Eisenbahn habe zwar kürzere Wege gebracht, dafür sei das Leben verarmt: «[В]се измельчало и сузилось до крайности.» („Step’“, S. 71)

kunft zu blicken. Selbst den Abschied von der Kutsche, die ihn durch die Steppe trug, empfindet Egoruška schmerzlich: «Прощай, бричка!» Das Gefühl von Verlust und Unwiederbringlichkeit überschattet den offenen Horizont der Zukunft.[51]

In ähnlicher Weise wird auch Cathers Held – der nicht umsonst den Nachnamen „Burden“ trägt – von Nostalgie befallen, zugespitzt dadurch, dass er selbst mitverantwortlich ist für den Verlust der Prärie, die er nun sehnlichst vermisst. Cathers Roman endet letztlich pessimistischer als Čechovs Erzählung. Hier steht kein Aufbruch am Ende, sondern die resignierte Rückkehr in eine untergegangene Welt. Der kleine Zirkel der menschlichen Existenz schließt sich und droht im großen Kreis der kosmischen Zeit zu versinken.

Exkurs: Ein Kirschgarten in der Prärie

Jim Burden wäre freilich nicht der amerikanische *developer*, der er ist, wenn er sich seinem Pessimismus widerstandslos hingäbe. Im letzten Kapitel des Romans sehen wir Cathers Helden beim Versuch, das verlorene Paradies seiner Kindheit wiederherzustellen. Allerdings ist es nicht der bedrohlich offene, formlose Raum der Prärie, in den er zurückkehren möchte. Was Jim fixieren will, ist der Augenblick der Aneignung des Raumes: das Brechen der Scholle, die Verwandlung der leeren Prärie in einen geschützten Raum, ein pastorales Idyll, das der Natur jeden Tag aufs Neue abgetrotzt werden muss. Er findet dieses Idyll auf der Farm seiner Jugendfreundin Ántonia, die eine ganze Schar von Kindern zur Welt gebracht hat. In diesem Paradies wächst auch ein Kirschgarten, aber wie Čechovs Kirschgarten ist es ein prekäres Paradies, geschützt durch eine dreifache (!) Umzäunung.

Für Jim Burden öffnet sich hier ein Raum, der es ihm erlaubt, regelmäßig in eine künstlich arretierte, unendlich verlängerbare Kindheit zurückzukehren. Ántonia Cuzak, geb. Shimerda, mag selbst gealtert sein, aber mit ihren zahlreichen Söhnen bietet sie Jim ein unerschöpfliches Reservoir von Spielgefährten: “There were enough Cuzaks to play with for a long while yet”.[52] Mit solch infantilem Eskapismus erinnert Cathers Protagonist an die Besitzer des Čechovschen Kirschgartens, die sich ja bekanntlich am liebsten im Kinderzimmer aufhalten.[53]

[51] „Step’“, S. 106. In Egoruška weckt der Abschied von den Reisegefährten ein grundsätzliches Bewusstsein für die Vergänglichkeit aller Dinge: «с этими людьми для него исчезло навсегда, как дым, все то, что до сих пор было пережито.» Und selbst die Wirtin Toskunova wird angesichts dieses Abschieds von Nostalgie erfasst und erinnert sich unter Tränen an die Jugend der Mutter Egoruškas und an ihre eigene Jugend („Step’“, S. 111 u. 109).

[52] Cather (2003, S. 221).

[53] Das Stück beginnt und endet im Kinderzimmer. S. Baehr (1999, S. 102).

Aber für den Eisenbahn-Berater Jim Burden ist der Rückzug in die Kindheit stets nur ein kurzes Intermezzo, das ihm die Kraft gibt, seine Tätigkeit als Entwickler des Raumes fortzuführen – so wie er zur Erholung gerne in die Naturparks des Westens fährt. Anders gesagt: Jim Burden will das Unmögliche. Er will zugleich Lopachin sein, der den Kirschgarten fällen lässt, und Ranevskaja bzw. Gaev, die sich ihn als künstliches Kinderparadies bewahren möchten.[54] Dass ein solcher Spagat letztlich nicht gelingen kann, klingt am Ende des Romans zumindest an. Jim Burdens Aufzeichnungen enden eben nicht mit der Aussicht auf ewige Kinderspiele in Ántonias Garten, sondern mit der wehmütigen Erinnerung an jene „auslöschende Fremdheit“ (“obliterating strangeness”), die er als Kind gemeinsam mit Ántonia bei der scheinbar ziellosen Fahrt durch die unbesiedelte Prärie empfand. Und Jim weiß, dass *dieser* Augenblick unwiederbringlich verloren ist. Das letzte Wort in “My Ántonia” lautet „Vergangenheit“ (“past”).

Literaturverzeichnis

Baehr, Stephen L. (1999): The Machine in Chekhov’s Garden: Progress and Pastoral in the Cherry Orchard. In: SEEJ. 43/1. 1999. 99–121.

Blok, Aleksandr A. (1960): Собрание сочинений в восьми томах. М. / Л.

Bohlke, Brent L. (ed.) (1986): Willa Cather in Person. Interviews, Speeches, and Letters. Lincoln.

Burge, Peggy A. (1997): Čechov’s Use of “Ecclesiastes” in “Step’”. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) 1997. 399–404.

Cather, Willa (2003): My Ántonia. New York.

Čechov, Anton P. (1944–51): Полное собрание сочинений и писем. М.

Clayton, Douglas J. (1997): Евреи и выкресты: Религия и этнос у Чехова («Тина», «Перекати-поле», «Степь»). In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) 1997. 507–514.

Daiches, David (1987): The Decline of the West. In: Bloom, Harold (ed.): Willa Cather’s “My Ántonia”. New York & Philadelphia. 7–19.

Davidson, Marianne (1999): Willa Cather and F.J. Turner. A Contextualization. Heidelberg.

Frank, Susi (2003): Eurasianismus: Projekt eines russischen ‘dritten’ Weges 1921 und heute. In: Kaser, K. / Gramshammer-Hohl, D. / Pichler, R. (Hgg., 2003): Europa und die Grenzen im Kopf. Klagenfurt. 197–226.

Gorrer, Geoffrey (2001): The Psychology of Great Russians. In: Margaret Mead (ed., 2001): Russian Culture. The Study of Contemporary Western Cultures, Vol. 3. New York & Oxford. 71–131.

[54] Ähnlich wie in “My Ántonia” tritt, wie Stephen L. Baehr gezeigt hat, auch in Čechovs Stück die Eisenbahn in einen motivischen Gegensatz zum pastoralen Garten: “Chekhov's play is in large part structured on a ‘battle’ between two master images – those of the garden and the machine [i.e. the train] – to symbolically represent the transition occurring in his contemporary Russia from the would-be pastoral world of the old nobility to a modern world of business and industry” (Baehr 1999, S. 99).

Harris, Richard (1990): Willa Cather, Turgenev, and the Novel of Character. In: Cather Studies. Vol. 1. 1990. 172-179.

Ingold, Felix Philipp (2007): Russische Wege. Geschichte, Kultur, Weltbild. München.

Jackson, Robert L. (1991): Space and the Journey. A Metaphor for All Times. In: Russian Literature. XXIX. 1991. 427–438.

Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg., 1997): Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994. München.

Katsell, Jerome H. (1978): Čexov's *The Steppe* Revisited. In: SEEJ. 22/3. 1978. 313–323.

Khodarkovsky, Michael (2002): Russia's Steppe Frontier. The Making of a Colonial Empire, 1500-1800. Bloomington & Indianapolis.

Ključevskij, V. (1904): Курс русской истории. М.

Lichačev, D.S. (1987): Избранные работы в трех томах. L.

Marx, Leo (o.J.): The American Ideology of Space. URL: http://web.mit.edu/sts/pubs/pdfs/MIT_STS_WorkingPaper_8_Marx.pdf (Abruf am 20. September 2010).

Miller, James. E. (1987): "My Ántonia": A Frontier Drama of Time. In: Bloom, Harold (ed.): Willa Cather's "My Ántonia". New York & Philadelphia. 21–29.

Nilsson, Nils Åke (1968): Studies in Čechov's Narrative Technique. "The Steppe" and "The Bishop". Stockholm.

Nye, David E. (2005): Foundational Space, Technological Narrative. In: Benesch, Klaus / Schmidt, Kerstin (eds., 2005): Space in America. Theory, History, Culture. Amsterdam & New York. 119–137.

Prchal, Tim (2004): The Bohemian Paradox: "My Ántonia" and Popular Images of Czech Immigrants. In: Melus. 29. 2004. 3–26.

Selge, Gabriele (1970): Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München.

Sobennikov, Anatolij S. (1997): А.П. Чехов и Экклесиаст. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) 1997. 391–398.

Stouck, David (1987): Perspective as Structure and Theme in "My Ántonia". In: Bloom, Harold (ed.): Willa Cather's "My Ántonia". New York & Philadelphia. 67–77.

Stouck, David (1990): Willa Cather and the Russians. In: Cather Studies. Vol. 1. 1990. 1–20.

Sumarokov, Aleksandr P. (1957): Избранные произведения. Л.

Sunderland, Willard (2004): Taming the Wild Field. Colonization and Empire on the Russian Steppe. Ithaca & London.

Thiergen, Peter (1997): Zum Begriff „Gleichgültigkeit" bei Čechov. In: Kataev, Vladimir B. / Kluge, Rolf-Dieter / Nohejl, Regine (Hgg.) 1997. 19–28.

Vjazemskij, Petr A. (1986): Стихотворения. Л.

Vološin, Maksimilian (1992): Россия распятая. М.

Wallach, Alan P. (1968): Cole, Byron, and the Course of Empire. In: The Art Bulletin. 50/4. 1968. 375–379.

Webb, Walter Prescott (1959): The Great Plains.Waltham, MA., et al.

Whitman, Walt (1982): Complete Poetry and Collected Prose. New York.

Karoline Thaidigsmann (Heidelberg)

Čechov in Suburbia: Richard Yates' Roman "Revolutionary Road"

> Here are some of the other writers without whose work I might never have put together a halfway decent book of my own: Dickens, Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, Conrad, Joyce, E.M. Forster, Katherine Mansfield, Sinclair Lewis, Ring Lardner, Dylan Thomas, J.D. Salinger, James Joyce.[1]

Die Liste der Autoren, die der amerikanische Schriftsteller Richard Yates (1926–1992) in seinem Essay "Some Very Good Masters" (1981) als Vorbilder seines Schreibens nennt, ist beindruckend. Nichts deutet gleichwohl darauf hin, dass dem in der Reihe dieser Autoren aufgeführten Anton Čechov für Yates' Werk dabei eine besondere Bedeutung zukäme. Zum einen streicht Yates in seinem Essay F. Scott Fitzgerald und Gustave Flaubert als die bedeutendsten Einflüsse auf seine literarische Entwicklung heraus.[2] Zum anderen legt die Erwähnung Čechovs neben Dostoevskij und Tolstoj den Gedanken nahe, dass Yates, indem er die Namen der in den USA besonders weit verbreiteten russischen Autoren des 19. Jahrhunderts nennt,[3] lediglich generell einen Einfluss klassischer russischer Literatur dokumentieren will.

Umso erstaunter ist der mit Čechovs Werk vertraute Leser, wenn er Richard Yates' ersten und zugleich bekanntesten Roman "Revolutionary Road"[4] zur Hand nimmt. In verblüffender Ähnlichkeit finden sich zentrale Themen und Darstellungstechniken aus Čechovs literarischem Universum in der Geschichte wieder, die Yates aus den US-amerikanischen Suburbs der 1950er Jahre erzählt.

Im Zentrum von Yates' Roman, der 1955 an der US-amerikanischen Ostküste spielt, stehen Frank und April Wheeler, ein junges Paar, das sich gerne als Bohème geriert: April hat Ambitionen auf eine Schauspielkarriere und Frank gilt unter seinen Bekannten als geistreicher Kopf, dem eine große Zukunft bevor-

---

[1] Yates (1981).

[2] Ebd.

[3] Siehe Gerigk (1995, S. 49): „Was die Verbreitung ihrer Werke in den USA anbelangt, stehen Dostojewskij, Tolstoj und Tschechow an der Spitze aller russischen Schriftsteller." Gerigk wertet für seine Analyse die Titellisten einschlägiger amerikanischer Buchreihen aus, darunter das für Yates' Zeit relevante Programm von "Modern Library" (1950) und "Everyman's Library" (1961).

[4] Richard Yates: Revolutionary Road. New York 1961. Yates' Roman erschien auf Deutsch zuerst bei *Volk und Welt* unter dem Titel „Das Jahr der leeren Träume" (Berlin 1975). Eine Neuübersetzung unter dem Titel „Zeiten des Aufruhrs" erschien 2002 (DVA München).

stehe. Ganz im Gegensatz zu diesem Bild und den damit verbundenen Zukunftsträumen tauschen die Wheelers ihr winziges Appartement im New Yorker Szeneviertel Greenwich-Village bald gegen ein Haus in den gleichförmigen Suburbs von Westconnecticut ein. Grund für die Vernunftentscheidung der jungen Eheleute sich in der Vorstadt niederzulassen, ist die erste und ungewollte Schwangerschaft Aprils. Dem Umzug in die Revolutionary Road folgen eine zunehmende Unzufriedenheit des Paares und Spannungen innerhalb der Beziehung. April fühlt sich in der Ödnis des vorstädtischen Alltags mit inzwischen zwei Kindern gefangen, Frank in der Langeweile seines aus ökonomischen Gründen angenommenen Bürojobs. Eine Wende zeichnet sich mit Aprils Vorschlag ab, das gegenwärtige Leben aufzugeben und gemeinsam in Paris eine neue Existenz aufzubauen. Der Plan gibt dem Leben des Paares zunächst neuen Schwung, zu seiner Verwirklichung kommt es gleichwohl nicht. Vordergründig scheitert das Vorhaben an einer erneuten Schwangerschaft Aprils. Als April in einem gefährlich späten Stadium der Schwangerschaft eine heimliche Abtreibung vornimmt, stirbt sie.

"Revolutionary Road" brachte Richard Yates beim Erscheinen 1961 eine Nominierung für den National Book Award und die Anerkennung prominenter Schriftstellerkollegen ein.[5] Von Beginn an war die Beurteilung des Romans jedoch gespalten. Kritiker bemängelten vor allem die pessimistische Grundhaltung des Textes,[6] und auch beim breiten Lesepublikum hatte "Revolutionary Road" wie die meisten der späteren Romane und Kurzgeschichten des Autors keinen Erfolg. Yates geriet zunehmend in Vergessenheit, und seine Bücher verschwanden zeitweise gänzlich vom Buchmarkt. Zu einer geradezu euphorischen (Wieder-)Entdeckung von Yates' Werk und zu einer breiten Würdigung des Schriftstellers als eines bedeutenden Vertreters der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts kam es erst Ende der 1990er Jahre – nach seinem Tod.[7]

---

[5] Zu den Autoren, die Yates' Werk besonders schätzten, gehören Kurt Vonnegut, Dorothy Parker, Richard Ford, John Updike, Raymond Carver und Tennessee Williams. Williams erhob "Revolutionary Road" gar zum Meisterwerk: "If more is needed to make a masterpiece in modern American fiction, I am sure, I don't know, what it is" (zitiert nach Shinagel 2003). Mit Williams und Carver zählen bezeichnenderweise zwei Autoren zu Yates' Bewunderern, die Čechov stark beeinflusste (siehe Gerigk 1995, S. 317–327 und S. 393–399).

[6] Zur zeitgenössischen Rezeption von "Revolutionary Road" siehe Bailey (2004, S. 227–230).

[7] Yates starb 1992 nach einem Leben, das geprägt war vom Scheitern persönlicher Beziehungen, von finanziellen Schwierigkeiten, Alkoholexzessen und einer sich immer wieder in destruktiven Ausbrüchen äußernden bipolaren Störung. Zu Yates' Lebensgeschichte siehe die ausführliche Biographie von Bailey (2004) sowie knappe Überblicke bei Naparsteck (1996) und Shinagel (2003). Für die Wiederentdeckung von Yates' Werk spielte die Fürsprache von Schriftstellerkollegen eine zentrale Rolle (v.a. Stewart O 'Nans Essay "The Lost World of Richard Yates" (O'Nan 1999)). Diese Fürsprache führte im Jahr 2000 zu einer Neuauflage von "Revolutionary Road". Weiter trugen zur Verbreitung von Yates' Texten Blake Baileys Biographie "A Tragic Honesty. The Life and Work of Richard Yates" (New York 2003 / London 2004), die Schaffung eines online abrufbaren Richard-Yates-Archivs

Von der zeitgenössischen Kritik wurde "Revolutionary Road" in die Tradition der sogenannten Suburb-Literatur gestellt und vor allem als kritische Darstellung der Konformität, Borniertheit und Langeweile des amerikanischen Vorstadtlebens der 1950er Jahre gelesen.[8] Yates' Text liegt jedoch eine tiefergehende Thematik zugrunde, in der das an Čechovs Texten geschulte Auge leicht die zentrale Problemstellung im literarischen Schaffen auch des russischen Schriftstellers erkennt. Beide Autoren thematisieren in ihrem Werk die Sehnsucht ihrer Protagonisten nach einem erfüllten Leben und die Projektion solcher Erfüllung auf einen anderen Ort, auf eine andere Person oder auf andere Lebensumstände, obschon die eigentlichen Hindernisse auf dem Weg zur Erfüllung mehr in den Personen selbst, als in den äußeren Umständen zu liegen scheinen.

Yates macht deutlich, dass die Vergeblichkeit, mit der seine Protagonisten sich bemühen, ein glückliches Leben zu führen, nur vordergründig und nur in ihrer subjektiven Wahrnehmung durch ihre Lebensumwelt bedingt ist, wenn er sich gegen eine oberflächliche Lektüre seines Romans im Kontext der Suburb-Thematik verwahrt:

> The book was widely read as an anti-suburban novel, and that disappointed me. The Wheelers may have thought the suburbs were to blame for all their problems, but I meant it to be implicit in the text that that was their delusion, their problem, not mine.[9]

Vor allem in jüngeren Kritiken finden sich mitunter kurze Hinweise auf eine thematische und formale Verwandtschaft von Yates' Texten zum Schreiben Anton Čechovs. Diese Hinweise führen jedoch nicht über die allgemeine Feststellung einer Čechovschen Stimmung von Hoffnungslosigkeit und Lakonie in Yates' Werken hinaus.[10] Tatsächlich aber reicht, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Verwandtschaft von Yates' Roman "Revolutionary Road" zum Werk Čechovs sehr viel weiter, bis hin zu direkten Parallelen bei der Figurenzeichnung, bei Motivik und Darstellungstechnik. Lassen sich mittels einer ‚Čechovschen Lesebrille' auch nicht alle Bedeutungsebenen von "Revolutionary Road"

("Best of Everything. The Richard Yates Archive", http://www.richardyates.org) und nicht zuletzt Sam Mendes' erfolgreiche Verfilmung von "Revolutionary Road" mit Kate Winslet und Leonardo DiCaprio im Jahr 2008 bei (es verwundert nicht, dass Mendes sich als Theaterregisseur für die Stücke Čechovs interessiert und kurz nach der Verfilmung von Yates' Roman Čechovs „Višnëvyj sad" („Der Kirschgarten") auf der Theaterbühne inszenierte).

[8] Zur zeitgenössischen Rezeption von "Revolutionary Road" als Suburb-Roman siehe Bailey (2004, S. 227f.). Zu den jüngeren Untersuchungen in dieser Perspektive gehört die Analyse von Gall (2005). Vereinzelt erkannten auch zeitgenössische Kritiker in Yates' Roman eine über diesen Kontext hinausreichende Problematik (siehe Bailey 2004, S. 229).

[9] Zitiert nach Dumas (2008).

[10] Siehe z.B. O' Nan (1999), Russo (2000) und Shinagel (2003). Gerigk (1995, S. 34) weist darauf hin, dass ein Vergleich mit Čechov im anglo-amerikanischen Raum generell als Auszeichnung eines Autors verstanden und auf verschiedenste Autoren angewendet wurde.

aufdecken,[11] so kommt der russischen Sehhilfe für Yates' Roman doch insofern besondere Bedeutung zu, als sie die unter der zeit- und kontextgebundenen Thematik der Suburbanisierung liegende existentielle Problematik von Yates' Roman sichtbar zu machen vermag.

Sehnsucht nach erfüllter Existenz – Realität und Illusion

In der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft und Ehe sind Frank und April Wheeler glücklich. Das Gefühl des Glücks speist sich aus dem Bewusstsein, sich vom langweiligen und bornierten Durchschnitt der Gesellschaft abzuheben. Das locker-beschwingte Leben im New Yorker Greenwich Village erscheint als Gegenmodell zum Leben der Mittelschicht in den Vorstädten. Vor allem Frank inszeniert sich ganz bewusst als Gegenbild zu dieser Gesellschaftsschicht: Sein Auftreten und seine Erscheinung sind genau „jener Art von Jean-Paul-Sartre-Mann" ("Jean-Paul Sartre sort of man", S. 30[12]) angepasst, als den er sich sieht und den seine Umwelt in ihm sehen soll.

Das Bewusstsein, etwas Besonderes zu sein, wird den Wheelers von ihrer Umwelt bestätigt, vor allem aber bestätigt sich das Paar gegenseitig darin. Frank erkennt in April eines jener „erstklassigen Mädchen" ("first-rate girls", S. 31), die gewöhnlich außerhalb seiner Reichweite liegen, und April sieht in Frank den interessantesten Menschen, dem sie jemals begegnet ist.[13] Die Besonderheit, die im jeweils anderen wahrgenommen wird, steigert dessen Selbstbewusstsein. Sie wirkt aber vor allem auf die Person des Betrachters zurück. In der Verbindung mit einem als außergewöhnlich wahrgenommenen Menschen erscheint das eigene Ich bedeutender, auch wenn das Bild, auf dem diese Wahrnehmung des anderen beruht, mehr von Wunschvorstellungen als von der Realität geprägt ist. Vor allem bei April kommt es zu einer zunehmenden Idealisierung ihres Mannes, je desillusionierter sie im Blick auf ihr eigenes schauspielerisches Talent wird. In Aprils Verschiebung des Bewusstseins von der eigenen Besonderheit auf die ihres Partners zeigt sich die spezifische Form von Desillusionierung, die sich so oft auch bei Čechovs Figuren findet – besonders deutlich bei dem Mädchen Kotik aus der Erzählung „Ionyč" (1898). Wie April ist Čechovs Protagonistin künstlerisch ambitioniert. Mit hochfliegenden Plänen, was ihre Zukunft am Musikkonservatorium anbelangt, lehnt Kotik den Heiratsantrag des Arztes Ionyč ab und verlässt ihre Heimatstadt. Als sie mit zerbrochenen Hoffnungen zurück-

[11] In den Hintergrund treten bei der in der vorliegenden Untersuchung vorgeschlagenen Lesart beispielsweise die stark an den US-amerikanischen kulturellen Kontext gebundene Auseinandersetzungen mit Männlichkeitskonzepten (siehe hierzu Moreno 2003) sowie mit amerikanischen Verhaltenscodices und Werten (siehe hierzu Klinkowitz 1986 und Castronovo / Goldleaf 1996) in Yates' Roman.

[12] Die im Text mit Seitenzahlen markierten Zitate folgen der Ausgabe: Richard Yates (2009): Revolutionary Road. New York.

[13] "It's true, Frank. I mean it. You're the most interesting person I've ever met" (S. 32).

kehrt, sieht sie den zwischenzeitlich von ihr idealisierten Arzt mit anderen Augen: «Вы лучший из людей, которых я знала в своей жизни […] на свой счет я уже не заблуждаюсь […]».[14] Sowohl bei Čechovs als auch bei Yates' Protagonistin führt der Moment der Entzauberung der eigenen Person also nicht zu einer grundsätzlichen Ernüchterung. In der Art eines verzweifelten Schutzmechanismus leistet die Ernüchterung neuen Illusionen Vorschub.

Trotz der Konzessionen, die die Wheelers mit dem Umzug in die Vorstadt und mit Franks Bürojob an die Bürgerlichkeit machen, meint das Paar, sich weiterhin über die Langeweile dieser Lebensumwelt hinwegsetzen zu können. "Economic circumstances might force you to live in this environment, but the important thing was to keep from being contaminated" (S. 27). Ein wesentliches Mittel, um sich, wie Frank es ausdrückt, nicht infizieren zu lassen, wird eine ironische Distanznahme. Zu Beginn seiner Bürotätigkeit gelingt es Frank, stillen Genuss aus dem Bewusstsein der Diskrepanz zu ziehen, die zwischen der langweiligen Arbeit und seinen eigentlichen Lebensidealen besteht,[15] und zuhause frönen die Wheelers gemeinsam mit einem benachbarten Ehepaar dem Lästern über ihre Umgebung:

> They would all agree, and the happy implication was that they alone, the four of them, were painfully alive in a drugged and dying culture (S. 81 f).[16]

Das Bild, wie die sich mokierenden Ehepaare im Zigarettenqualm zusammenrücken,[17] ruft eine Szene aus Čechovs Erzählung „Skučnaja istorija" (1889, „Eine langweilige Geschichte") auf. Die Lästereien seiner Ziehtochter Katja, einer erfolglosen Schauspielerin, und ihres Hausfreundes Michail Fëdorovič veranlassen den alternden Medizinprofessor Nikolaj Stepanovič zu dem Ausruf: «Что вы сидите тут, как две жабы, и отравляете воздух своими дыханиями?».[18] So wie bei Čechov Nikolaj Stepanovič in einem Moment der Bewusstwerdung die Lästereien als eine Herabwürdigung auf das Niveau derer erkennt, über die man lästert, kann April in Yates' Roman mit der Zeit nicht mehr die Augen davor verschließen, dass sie und Frank sich in nichts von den Nachbarn unterscheiden, über die sie sich so abfällig äußern: "[M]y God, Frank […]. Look at us! We're just like the people you're talking about!" (S. 150).

---

[14] Čechov (1948, S. 301). „Sie sind der beste Mensch, den ich in meinem Leben kennengelernt habe, […] über mich selbst mache ich mir keine Illusionen mehr […]" (Čechov 1976a, S. 175).

[15] "And so it started as a kind of joke" (S. 104).

[16] Einsichtsvoll bestimmt Gall (2005, S. 26) die offen zur Schau gestellte Unzufriedenheit der Wheelers als eine Art Statussymbol, mit dem sie sich von ihrer Umgebung abzuheben suchen.

[17] "They all began chattering at once, drawing close and tense together in the fog of cigarette smoke" (S. 85).

[18] Čechov (1947, S. 262). „Was sitzt ihr da wie zwei Kröten und vergiftet mit eurem Atem die Luft?" (Čechov (1976b, S. 55).

Mit der Wahl von Paris als möglichem Ausweg aus der Sackgasse, zu der das Leben in der Revolutionsstraße zunehmend geworden ist, greift April auf die Stadt zurück, die ihr Frank in den Erinnerungen an seine frühe Soldatenzeit als einen geradezu mythisch verklärten Ort dargestellt hat. Erinnerungen an die Jugendzeit, wie sie von der Moskausehnsucht der drei Schwestern in Čechovs gleichnamigem Drama („Tri sestry“, 1901) her vertraut sind, verbinden sich mit dem Bild von Paris als Stadt jener Bohème-Intellektualität, die die Wheelers so gerne für sich in Anspruch nehmen.[19]

Ziehen Čechovs drei Schwestern ihr Lebenselixier wesentlich aus der Aussicht, nach Moskau zu gehen, so wird auch für Frank und April Wheeler zur eigentlich erfüllten Zeit die Periode der Vorbereitungen für den Weggang nach Paris:

> There now began a time of such joyous derangement, of such exultant carelessness […]. (S. 163).
>
> The very substance of their talk, […] the message and the rhyme of it, whatever else they might be saying, was that they were going to be new and better people from now on. (S. 173).

Je konkreter der Paris-Plan wird und je näher seine Verwirklichung rückt, desto häufiger schleichen sich jedoch Misstöne in die Gespräche des Paares. Während sich April entschlossen an die Realisierung des Vorhabens macht – Yates gibt seiner Protagonistin nicht zufällig einen Namen, der sie mit dem Frühling und also mit Aufbruch und Erneuerung assoziiert – wird zugleich immer deutlicher, dass Frank sich von dem Plan distanziert. An Frank Wheeler gestaltet Yates die auch für viele der literarischen Figuren Anton Čechovs typische Verbindung von Sehnsucht nach der Freiheit und Angst vor ihr.

Freiheit und Angst – Die Ambivalenz von Grenzen und Grenzenlosigkeit

Das Bild, das Yates von dem jungen Frank Wheeler aus der Zeit zeichnet, als dieser April kennenlernt, ist durch Unbestimmtheit gekennzeichnet. Franks Gesicht entbehrt hervorstechender Gesichtszüge und zeigt eine ungewöhnliche Wandlungsfähigkeit. Auch was seine Interessen anbelangt, lässt er sich nicht festlegen:

> He could even be grateful in a sense that he had no particular area of interest: in avoiding specific goals he had avoided specific limitations (S. 29).

---

[19] Mit Ironie lässt Yates seine Protagonisten als Ziel für ihre Suche nach dem Sinn ihrer Existenz Paris, die Hauptstadt des philosophischen Existentialismus, wählen. Gibt sich Frank mit seiner Sartre-Attitüde als Anhänger des Existentialismus, so wird er in seiner Unfähigkeit, die (Schein-)Sicherheiten des bürgerlichen Lebens aufzugeben, schließlich als dessen Karikatur erscheinen. Die Ortswahl ist bei Yates zudem mit Bedeutungsschichten aus der amerikanischen und europäischen Geschichte aufgeladen. Während die Revolutionsstraße auf die amerikanische Revolution (1775-1783) verweist, lässt sich Paris als symbolischer Ort der französischen Revolution von 1789 sehen.

Die Unbestimmtheit stellt sich für Frank zunächst als Offenheit von Möglichkeiten dar und belässt ihn in dem Glauben, dass er unzweifelhaft zu Größerem bestimmt ist, sich für eine konkrete Entscheidung hinsichtlich seines Lebensziels lediglich Zeit lasse. Noch als April schwanger wird und Frank eine Anstellung sucht, um die Familie zu ernähren, wählt er bewusst eine Arbeit, die ihn nicht interessiert und ihn beruflich so nicht bereits in eine Richtung drängt. Bis sich bei ihm alles geklärt habe, so Frank, wolle er sich seine Identität bewahren.[20] Das, was Frank als seine „Identität" bezeichnet, erweist sich jedoch immer deutlicher als eine mögliche Leerstelle. Das jugendliche Alter, in dem die offene Suche nach und das Abwägen von Möglichkeiten als produktiver Zwischenschritt auf dem Weg zu einer erfüllenden Lebensgestaltung gerechtfertigt werden kann, verstreicht:

> Wasn't it true then, that everything in his life from that point on had been a succession of things he hadn't really wanted to do? (S. 68).

Als Schutz gegen die Ödnis seiner Lebenswelt und gegen die Desillusionierung seines Selbstbildes entwickelt Frank seine Technik ironischer innerer Distanzierung in einer Weise fort, die es ihm erlaubt, die Wirklichkeit in seiner Vorstellung umzugestalten. Situationen, die sich nicht mit seinem Selbstbild in Einklang bringen lassen, wie beispielsweise ein für ihn peinsames Gespräch mit seinem Vorgesetzten, verwandelt Frank in pointierte Anekdoten, um sie später gegenüber seiner Frau zum Besten geben und dadurch sein ins Wanken geratenes Selbstverständnis wieder festigen zu können:

> And now, feeling his own face twitch into a grimace of servility, feeling a drop of sweat creep out of his armpit and run down his ribs, he tried to atone for this uncontrollable reaction by planning how he would describe it to April tonight. ‘And I suddenly caught myself sort of *melting* in front of him – isn't that funny? I mean I know he's a horse's ass; I know he's got nothing to do with anything that matters in my life, and all the same he almost had me cowed. Isn't that the damnedest thing?' (S. 238).

Ist für Čechovs Erzählen die Darstellung der subjektiven Wirklichkeitserfahrung seiner Protagonisten charakteristisch, so führt Yates diese Darstellungsweise einen Schritt weiter, indem er zeigt, wie Frank seine Wahrnehmung der Wirklichkeit ganz bewusst beeinflusst. Die nach den Erfordernissen seiner Wunschbilder umgewandelte Wirklichkeit seiner Erzählungen wird für Frank zunehmend zur eigentlichen Realität, die die erfahrene Wirklichkeit verdrängt.

Der von April angestoßene Plan nach Paris auszuwandern, der gerade Frank die Freiheit geben soll, sich zu finden und zu verwirklichen, wird zur Bedrohung für Franks sorgsam errichtetes Selbstbild. Was bislang im Raum der Möglichkeiten seiner Selbstverwirklichung zu liegen und nur durch die äußeren Lebens-

---

[20] "Look. All I want is to get enough dough coming in to keep us solvent for the next year or so, till I can figure things out; meanwhile I want to retain my own identity. Therefore the thing I'm most anxious to avoid is any kind of work that can be considered ‘interesting' in its own right. I want something that can't possibly touch me" (S. 102).

umstände behindert zu sein schien, muss sich nun an der Realität bewähren. Čechov schreibt in einem Brief an seinen Verleger Suvorin einmal, wie seltsam es doch sei, welche Angst die Menschen vor der Freiheit hätten.[21] Bei Yates' Protagonisten Frank äußert sich die Angst vor der Freiheit wie bei vielen von Čechovs Figuren in einem Zurückschrecken vor der Offenheit, das eigene Leben in selbstverantwortlicher Gestaltung individuell auszufüllen und in der Furcht, dabei eventuell feststellen zu müssen, dass das lange gehegte Bild von der eigenen Person und ihren Möglichkeiten nicht mit der Realität übereinstimmt. Aus dieser Angst heraus sträubt sich Frank gegen die Realisierung des Paris-Vorhabens. Deutet sich Franks Widerstand anfangs nur unterschwellig an,[22] so zeigt sich seine Ablehnung des Umzugs zunehmend auch offen. Aprils Schwangerschaft, für deren Austragung er, obschon er selbst keine weiteren Kinder möchte, erbittert kämpft, wird für Frank zum unerwarteten Geschenk, bedeutet das Kind doch die Absage der unmittelbaren Auswanderungspläne. Zwar tröstet Frank April mit der Aussicht, dass die Paris-Pläne lediglich verschoben seien,[23] doch spürt er zugleich die Erleichterung einer abgewendeten Gefahr: "The pressure was off; life had come mercifully back to normal" (S. 283).

Gleich Čechov nutzt Yates sowohl die Jahreszeitensymbolik als auch die Sprache von Räumen als zentrale Gestaltungsmittel, um die Befindlichkeit seiner Figuren auszudrücken. Die Pläne der Wheelers nach Paris zu gehen erfüllten das Frühjahr. Die Rückkehr in das alltägliche Leben nach der Abkehr von den Auswanderungsabsichten fällt mit dem Herbst zusammen. Angestellt beim früheren Arbeitgeber des Vaters, wird Frank in seinem bequemen „leichten Herbstanzug" ("lightweight autumn suit", S. 341), der dem seines Vorgesetzten gleicht, zum Bild der Eingliederung in Wiederholung und Alltäglichkeit. Auch das Haus in der Vorstadt erfährt für Frank eine Umwertung. War es anfangs ein ihn beengendes Gefängnis, dem er am Morgen hasserfüllte Blicke zuwarf (S. 151), so ist es nun zum schützenden Futteral geworden.[24] Frank hat sich in der „hoffnungs-

---

[21] «Странно, что люди боятся свободы» (Brief an A.S. Suvorin vom 11.03.1889, in: Čechov 1949, S. 331).

[22] So beispielsweise, wenn es von Frank, angesichts der positiven Wirkung, die das Paris-Vorhaben auf April hat, in Vorsicht gebietender und durch die Verwendung relativierender und indefiniter Ausdrucksformen geradezu Čechovscher Manier heißt: "And Frank was modestly aware that something of the same kind of change was taking place in himself" (S. 174).

[23] "At the very worst it only means waiting a little while until we can work out some –" (S. 284).

[24] Das Haus der Wheelers in der Revolutionary Road ist eines der zentralen Symbole des Romans. So verweist Yates' Erwähnung der unfertigen Einrichtung des Hauses auf die Unbehaustheit der Bewohner, und wenn Frank bei der ersten Hausbesichtigung Aprils Bedenken angesichts des für die Bauweise in den Suburbs typischen Panoramafensters mit der Bemerkung wegwischt, das Fenster werde nicht gleich ihre Persönlichkeit zerstören (S. 40), so drückt sich in dieser Aussage gerade aus, für wie stark die Protagonisten den Einfluss ihrer Umgebung auf ihr Leben halten. Zum Panoramafenster als Symbol suburbanen Lebens siehe

losen Leere“ (“hopeless emptiness”, S. 258), die er zuvor lautstark beklagt hatte, eingerichtet. Die Angst vor der Freiheit war größer als die Sehnsucht nach ihr.

Für April hingegen gibt es keine Alternative zum Ausbruch aus dem, wie sie sagt, in seiner Ödnis unrealistischen Leben (vgl. S. 150). In ihrer Entschlossenheit erinnert April an Nadja aus Čechovs Erzählung „Nevesta“ (1903, „Die Braut“). Wie Čechovs Protagonistin verfolgt April ihre Sehnsucht nach einem anderen Leben zwar mit einiger Naivität, doch mit Beharrlichkeit und der Fähigkeit, bestimmte Stufen der Selbsttäuschung zu überwinden. So wie Nadja erkennt, dass Saša, der anfängliche Mentor ihres Aufbruches, selbst ein Teil der als überlebt empfundenen Umwelt ist, so steht Yates' Protagonistin am Ende vor der Einsicht, dass es mit Frank keinen Aufbruch aus ihrem bisherigen Leben geben wird. Dabei ist die Erkenntnis über Frank zugleich und vor allem Selbsterkenntnis. Schuld findet April weniger bei Frank, von dessen jungenhafter Begeisterung und narzisstischer Selbstüberschätzung sie sich einst hatte einnehmen und täuschen lassen, als vielmehr bei sich selbst und ihrer Bereitschaft, sich täuschen zu lassen:

> The only real mistake, the only wrong and dishonest thing, was ever to have seen him as anything more than that (S. 416).

Aprils Abbruch ihrer Schwangerschaft wird zu einer offenen Rebellion gegen ihren Mann. Vielmehr noch wird er aber zu einer Kapitulation hinsichtlich der Möglichkeit, ein anderes, erfülltes Leben erlangen zu können. Yates' Protagonistin unternimmt die Abtreibung zu einem Zeitpunkt, da ihr bereits klar ist, dass der Paris-Plan auch ohne das Kind gescheitert ist. Und sie unternimmt den Abbruch zu einem Zeitpunkt, da er bereits eine Gefahr für ihr eigenes Leben darstellt. Die einzig verbliebene Möglichkeit eines Ausbruchs aus dem als unbefriedigend empfundenen Dasein scheint der Tod zu sein.[25]

Baxadall / Ewen (2001). Bellafante (2008) sieht in Franks Replik eine direkte Anspielung auf John Keats 1956 erschienenen Roman “The Crack in the Picture Window”, eine Polemik gegen die US-amerikanische Suburbanisierung.

[25] Die Sehnsucht nach einem anderen Leben gestaltet Yates nicht nur an den zentralen Figuren, sondern in Variationen auch an den Nebenfiguren seines Romans. An Maureen, der Sekretärin aus Franks Büro, zeigt Yates die Konfrontation der Vorstellung eines Sehnsuchtsziels mit dessen ernüchternder Realität. Verband sich für Maureen der Umzug aus ihrer provinziellen Heimatstadt nach New York mit den höchsten Erwartungen künftigen Lebensglücks, so wird das tatsächliche Leben in New York für sie zu einer herben Enttäuschung. Die Affäre, die Maureen mit Frank beginnt, erscheint vor diesem Hintergrund als eine Projektionsverlagerung, die aber gleichfalls keine Erfüllung bringt. Maureens Wunsch nach New York zu gehen und „zu leben“ (S. 129) erklingt als ein Echo auf den verzweifelten Ausruf von Čechovs „Dame mit dem Hündchen“ Anna Sergeevna: «Хотелось пожить! Пожить и пожить» (Čechov 1948, S. 362; „Ich wollte […] leben! Nur leben, leben…“, Čechov 1976a, S. 256). Wie Frank, so wird auch April zum Sehnsuchtsziel für andere. Eine Nacht mit April scheint den Nachbarn Shep Campbell seiner Erfüllung nähergebracht zu haben. Doch ohne Hoffnung, dass April seine Gefühle erwidert oder jemals erwidern könnte, bleibt Shep auf Dauer in einem Raum ungestillter Sehnsucht. Man fühlt sich an Čechovs Erzählung „Ne-

Die Thematik von Schwangerschaft, Schwangerschaftsabbruch und Nachkommenschaft erscheint dem Werk Čechovs zunächst fern. Und doch vermag sie den Blick auf eine Eigenheit der literarischen Welt des russischen Schriftstellers zu lenken, die sich bei näherer Betrachtung auch in Yates' Roman wiederfindet. Bei Čechov ist das weitgehende Fehlen von Kindern im Umfeld seiner Protagonisten ein Zeichen für Menschen, die ganz in sich selbst verstrickt und nicht in der Lage sind, Zukunft zu gestalten.[26] Yates' Protagonisten haben zwar Kinder, doch führen diese in der Wahrnehmung durch ihre Eltern faktisch eine Nicht-Existenz. Die beiden Kinder der Wheelers kommen kaum in den Blick, und bei der Frage nach der Lebensgestaltung des Paars finden sie keinerlei Berücksichtigung. Man könnte bei Yates' Protagonisten von einer Art wesensmäßiger Kinderlosigkeit sprechen, mit derselben Bedeutung, die die Kinderlosigkeit bei Čechov hat. Aprils Abtreibung intensiviert letztendlich nur mehr das Bild fehlender Zukunft, das sich bereits in der Beziehungslosigkeit der Wheelers zu ihren bereits geborenen Kindern ausdrückt.[27]

Grenzen der Normalität: Gestörte Beziehungs- und Kommunikationsfähigkeit

Nicht zu übersehen ist die Verwandtschaft von "Revolutionary Road" zu Čechovs Erzählung „Palata № 6" (1892, „Krankenzimmer Nr. 6"). Wie in Čechovs Erzählung, so ist auch in Yates' Roman die hellsichtigste Figur ein für geisteskrank erklärter junger Mann. John Givings, der Sohn der Immobilienmaklerin, die den Wheelers das Haus in der Revolutionary Road verkauft hat, rebelliert – zuweilen mit gewalttätigen Ausbrüchen – gegen die glatte Oberfläche des Vorstadtlebens, die die eigentliche Leere der Existenz nur verhülle. Bis auf wenige Besuchstage bei seinen Eltern lebt er, von der Gesellschaft abgeschlossen, in der Psychiatrie.[28]

Sowohl Čechov als auch Yates loten in ihren Texten die Grenzen zwischen dem, was als normal gilt, und dem, was als krankhafte Abweichung vom Normalen gebrandmarkt wird, aus. Und wie in Čechovs Erzählung erfährt die Be-

vesta" erinnert, wenn der konkrete Raum, in dem Shep sehnsuchtsvoll an April denkt, stets der Garten ist. In „Nevesta" wird der halb offene, halb geschützte Raum des Gartens zum Ort, an dem die Protagonistin Nadja erstmals die sehnsuchtsvolle Ahnung eines anderen Lebens verspürt, eine Sehnsucht, die letztlich auch für sie ungestillt bleibt.

[26] Siehe in Čechovs Werk auch den frühen Verlust von Kindern (z.B. der Tod von Katjas Kind in „Skučnaja istorija" oder von Ninas Kind in „Čajka", 1896, „Die Möwe").

[27] Eindrücklich ins Bild gesetzt wird der fehlende Bezug zu den eigenen Kindern in "Revolutionary Road" auch am Beispiel des Wheelerschen Nachbarn Shep Campbell. Als Shep im Wohnzimmer über seine auf dem Boden spielenden Kinder stolpert, erinnert er sich erstaunt an ihre Existenz (S. 199).

[28] Wie Gromov in „Palata №. 6" so hat auch John den Eindruck, in einer Gesellschaft zu leben, die auf Willkür beruht und in der er völlig rechtlos geworden ist. Am Ende des Textes wird er einfach in der Psychiatrie vergessen werden.

stimmung der Begriffe „Normalität“ und „Wahnsinn“ auch bei Yates eine Umwertung. In John, der im Unterschied zu allen anderen den Entschluss der Wheelers nach Paris zu gehen, versteht, erkennen die Wheelers zunächst die einzige vernünftige Person ihrer Umwelt, und eine Identifikation mit Johns „Wahnsinn“ wird für sie zur schmeichelhaften Auszeichnung. Als John dann jedoch Franks Erleichterung angesichts des Scheiterns der Paris-Pläne und damit seine Schwäche bloßlegt, restituiert Frank die Grenze zwischen der eigenen vorgeblichen „Normalität“ und Johns vermeintlicher geistiger Gestörtheit.

In einem Gespräch mit April gibt Frank seine Definition von Geisteskrankheit:

> “Do you know what the definition of insanity is?” […] “Insanity is the inability to relate to another human being. It’s the inability to love” (S. 396).

Indem Frank das Phänomen der Beziehungsunfähigkeit als Geisteskrankheit etikettiert, hält er es vermeintlich auf Distanz zu seiner eigenen Person. Tatsächlich ist Beziehungsunfähigkeit jedoch diejenige Eigenschaft, die Frank wie auch die meisten anderen ‚normalen‘ Figuren in Yates Roman maßgeblich bestimmt.[29] Gleich Čechov gestaltet Yates die Beziehungsunfähigkeit und Beziehungslosigkeit seiner Protagonisten über die Darstellung von Kommunikation beziehungsweise des Fehlens echter Kommunikation. Franks Art, die Erfahrung von Wirklichkeit mit seinen Wunschvorstellungen zu überlagern, lässt keinen Raum für ein tatsächliches Gegenüber. April wiederum verweigert sich zunehmend der Kommunikation, die ihr nur mehr als Makulatur erscheint. Am deutlichsten und mit sarkastischem Humor zeigt Yates das Fehlen wirklicher Verständigung an der Immobilienmaklerin Helen Givings und ihrem Mann Howard. Während Helen in einer Art Endlosmonolog Banalitäten über die Nachbarn und den Alltag von sich gibt, hat sich ihr Mann angewöhnt, sein Hörgerät auszuschalten und nur mehr in geziemenden Zeitabständen zustimmend zu brummen. Mit ihrem gedankenlosen Dauergerede erscheint Helen Givings als lächerliche Person, doch ist sie eine der zutiefst tragischen Figuren des Buches. Der ununterbrochene Redefluss wie auch ein unermüdlicher Arbeitseifer sind die verzweifelten Versuche, in der vordergründigen Bewegung des Lebens keine Pause entstehen zu las-

---

[29] Interessanterweise zeigt die zeitgenössische Kritik von Yates’ Roman mitunter einen ähnlichen Reflex der Selbstdistanzierung wie Frank. So wie Frank die Frage der Beziehungslosigkeit vermeintlich auf Distanz zu seiner eigenen Person hält, indem er sie als „Geisteskrankheit“ etikettiert, so verleugneten Kritiker von Yates’ Roman die allgemeine gesellschaftliche Relevanz der in “Revolutionary Road” dargestellten Problematik, indem sie Yates’ Protagonisten als „Psychopathen“ und „Geisteskranke“ bezeichneten (vgl. die Hinweise dazu in Bailey 2004, S. 228). Die Probleme der Wheelers erschienen so als Außenseiterprobleme und ließen sich vom eigenen Leben und dem der Leser fernhalten.
Die Einsamkeit, die zwischen Menschen herrscht, begreift Yates als eines der zentralen Themen seines Schreibens (vgl. Dumas 2008). Bezeichnenderweise trägt sein erster Erzählband den Titel “Eleven Kinds of Loneliness” (New York, 1962).

sen, in der sich die eigentliche Bewegungslosigkeit und Leere des Daseins zeigen könnte.

In einem Interview äußert Richard Yates, dass ihm diejenigen Geschichten am liebsten seien, bei denen der Leser am Ende ratlos mit der Frage zurückgelassen werde, wem die Schuld am Geschehen zu geben sei.[30] Es ist wohl diese Unmöglichkeit einer eindeutigen Schuldzuweisung, die die neue Bewohnerin im Haus in der Revolutionary Road unbefriedigt zurücklässt, als Helen Givings ihr die Geschichte der Wheelers erzählt:

> "God!" said Nancy Brace. "But I mean how did things work out finally?" […]. She liked her stories neat, with points, and she clearly felt there were too many loose ends in this one (S. 450).

Der Erzählerkommentar zu Nancy Brace lässt sich als eine humorvolle Reminiszenz an Čechov lesen, der mit der Unabgeschlossenheit seiner Geschichten die Kritik der Zeitgenossen herausforderte, durch die offenen Schlüsse aber gerade auch zu einem der Wegbereiter der modernen Literatur wurde. Gleichwohl erscheint der Unmut der neuen Hausherrin in der Revolutionary Road nur teilweise gerechtfertigt. Mit Aprils Selbstmord hat die Geschichte der Wheelers, die durch Helen Givings auch innerfiktional zum Erzählstoff geworden ist, einen endgültigen Abschluss gefunden. Die Nähe zur geschlossenen Darstellungsform gilt jedoch nur für die Entwicklung des Schicksals der Wheelers. Der Roman "Revolutionary Road" hingegen endet in der Alltäglichkeit des Vorstadtlebens und mit dem Blick auf eine der Nebenfiguren des Textes. Die letzte Szene zeigt Howard Givings, wie er angesichts des banalen Tratsches seiner Frau routiniert das Hörgerät abstellt. Čechov hätte an dem ironischen Schluss und an Howard Givings als würdigem Abkömmling der tauben und halbtauben Vertreter seines eigenen literarischen Personals sicherlich seine Freude gehabt.[31]

Schlussbetrachtung: Existentielle Fragestellung und kultureller Kontext

> Getting a letter from Richard Yates mentioning Anton Pavlovich Chekhov, is somewhat like getting a letter from Jesus Christ mentioning the Holy Spirit.[32]

Auch wenn man einen distanzierteren und kritischeren Blick auf die beiden Schriftsteller wirft als Yates' ehemaliger Student Andre Dubus im oben stehenden Zitat, so kann man die Verwandtschaft zwischen dem Schreiben von Anton Čechov und Richard Yates nicht verkennen. Die Texte der beiden Autoren erhellen sich gegenseitig in ihrer Darstellung der existentiellen Problematik von Sehnsucht nach erfüllter Existenz und Angst vor der unbestimmten Offenheit

---

[30] Vgl. Bailey (2004, S. 233).

[31] Richard Ford stellt den sarkastischen Humor in "Revolutionary Road" als eines der zentralen Darstellungsmittel des Textes heraus (vgl. Ford 2000). Wie bei Čechov trägt die Komik bei Yates wesentlich zur Gestaltung der Thematik bei und wie bei dem russischen Autor hat die Kritik diesen Aspekt des Werks allzu oft verkannt oder vernachlässigt.

[32] Zitiert nach Bailey (2004, S. 333).

der Freiheit. In seinem Pessimismus erinnert “Revolutionary Road” an Erzählungen Čechovs wie „Skučnaja istorija“, „Palata №. 6“, die kleine Trilogie[33] mit „Ionyč“ und an die großen Dramen. Im Vergleich mit Čechovs späten Erzählungen „Dama s sobačkoj“ und „Nevesta“, an die sich, wie gezeigt, ebenfalls Anklänge in “Revolutionary Road” finden, belässt Yates seinen Figuren jedoch weniger Offenheit für ihre Entwicklung als Čechov, so prekär diese Offenheit auch bei Čechov stets bleibt.

Die Ähnlichkeit der Phänomene bei Čechov und Yates und die Möglichkeit, die Werke des einen im Werk des anderen zu spiegeln, machen einen wesentlichen Grund für die bleibende Aktualität der beider Autoren deutlich: Ihre Texte weisen über ihren konkreten historisch-kulturellen Kontext hinaus und zeigen Grundprobleme menschlicher Existenz auf.[34]

Freilich stellt sich die Frage, ob nicht bestimmte historische und gesellschaftliche Gegebenheiten dazu beigetragen haben, dass die existentielle Problematik, die die beiden Autoren thematisieren, gerade in den von ihnen aufgegriffenen Kontexten besonders stark hervortrat. Zu fragen wäre also, ob sich zwischen den auf den ersten Blick so sehr voneinander unterschiedenen Lebenswelten, vor deren Hintergrund Čechovs und Yates’ Werke entstanden sind – auf der einen Seite das politisch, ökonomisch und gesellschaftlich erschöpfte zaristische Russland gegen Ende des 19. Jahrhunderts, auf der anderen die prosperierende US-amerikanische Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg – nicht vergleichbare Bedingungen finden lassen.

Während man aus historisch-soziologischer Sicht in der Ziel- und Zukunftslosigkeit von Čechovs Figuren die Stagnation der russischen Gesellschaft seiner Zeit gespiegelt sehen kann, lässt sich auch für die US-amerikanische Gesellschaft der 1950er Jahre eine gewisse Lähmung feststellen. Die Situation relativ hohen ökonomischen Wohlstandes kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich eine geistige Erstarrung eingestellt hat (ihre Überwindung wird später John F. Kennedy mit dem Ruf nach neuen Herausforderungen und Zielen – “new frontiers” – anmahnen).

> […] during the Fifties there was a general lust for conformity over this country, by no means only in the suburbs – a kind of blind, desperate clinging to safety and security at any price, as exemplified politically in the Eisenhower administration

---

[33] Als „Kleine Trilogie“ werden die Erzählungen „Čelovek v futljare“ (1898, „Der Mensch im Futteral“), „Kryžovnik“ (1898, „Stachelbeeren“) und „O ljubvi“ (1898, „Von der Liebe“) bezeichnet.

[34] Auch in anderen Texten von Yates lassen sich deutliche Bezüge zu Čechovs Werk ausmachen. So beginnt beispielsweise Yates’ Roman “Easter Parade” (1976) über das Leben zweier Schwestern und ihrer Mutter in den USA der 1930er bis 1950er Jahre mit einer eindeutigen Reminiszenz an das unglückliche Leben von Čechovs „Drei Schwestern“. Die Verwandtschaft der Texte scheint auch Woody Allen erkannt zu haben. In “Hannah and her Sisters” (1986), Allens Adaption von Čechovs „Drei Schwestern“, dankt Lee ihrem Schwager Elliot dafür, dass er ihr Yates’ Roman “Easter Parade” geliehen habe.

> and the McCarthy witch-hunts… I meant the title to suggest that the revolutionary road of 1776 had come to something very much like a dead end in the Fifties.[35]

Nicht nur mit dem ironischen Titel seines Romans, sondern auch mit dem in "Revolutionary Road" mehrfach angeführten Bild des Steins setzt Yates Stagnation und Weglosigkeit ins Bild, so, wenn Frank in seinem Garten einen Steinpfad anlegt, der dann unvollendet in einen Schlammtümpel mündet (S. 462) oder wenn April ihre Hoffnungen auf eine Schauspielkarriere mit der desaströsen Aufführung des Theaterstücks "The Petrified Forest" endgültig begräbt.[36]

Sind es zunächst Bilder von räumlicher Enge und Weglosigkeit, die bei Čechov und Yates mangelnden Aufbruchsgeist und fehlenden Möglichkeitsraum für eine Selbstverwirklichung anzeigen, so weist Čechov in einem Brief anlässlich des Selbstmordes eines jungen Mannes darauf hin, dass auch die Weite des Raums in seinem Land paralysierend und beängstigend wirken kann:

> В З[ападной] Европе люди погибают оттого что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно. Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться. Вот что я думаю о русских самоубийцах.[37]

Für die USA steht die Erfahrung der geographischen Weite des Raums in engem Zusammenhang mit dem für ihre Identität grundlegenden Selbstverständnis als „Land der unbegrenzten Möglichkeiten". Yates' Roman zeigt zum einen, dass die in diesem Ethos implizierte Freiheit individueller Lebensgestaltung angesichts des Konformitätsdrucks der US-amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre zunehmend zur leeren Form verkommen ist. Zum anderen veranschaulicht er aber auch die Überforderung, zu der das als Anspruch weiterhin gültige Ethos werden kann – fühlt sich Yates' Protagonist Frank der unbestimmten und ungesicherten Weite möglicher Lebensgestaltung gegenüber doch orientierungslos und ängstlich. Konkret wie metaphorisch erscheint die Erfahrung der Weite des Raums im russischen und im US-amerikanischen Kontext somit ambivalent: Sie steht nicht nur für Freiheit, sondern auch für die Verlorenheit des Menschen.

---

[35] Zitiert nach Bailey (2004, S. 231). Zur Situation der US-amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg siehe Gall (2005, S. 23–25) und Moreno (2003) sowie die in den 1950er/1960er Jahren viel diskutierten Gesellschaftsanalysen von David Riesman ("The Lonely Crowd", 1950) und William Whyte ("The Organization Man", 1956). Riesman und Whyte prangern in ihren Untersuchungen einen zunehmenden Konformismus und Konformitätsdruck in der US-amerikanischen Gesellschaft an.

[36] Einen deutlichen Hinweis auf die Erstarrung der amerikanischen Lebenswelt und des mit ihr verbundenen Aufbruchsgeistes gibt Yates auch dadurch, dass er gerade Europa zum Sehnsuchtsziel für seine Protagonisten werden lässt. Die Wheelers erhoffen sich einen Neubeginn durch die Rückkehr auf den alten Kontinent, von wo aus einst der historische Aufbruch in „die neue Welt" Amerika erfolgte.

[37] Brief Čechovs an D. V. Grigorovič vom 05. 02. 1888, in: Čechov (1949, S. 33 f). „In W.-Europa gehen die Menschen zugrunde, weil es zu eng und zu stickig ist zum leben, bei uns, weil zu viel Raum ist …. Und Raum ist bei uns so viel, daß das kleine Menschenkind nicht Kraft genug hat, sich zu orientieren … Das ist, was ich über die russischen Selbstmorde denke …" (Čechov 1998, S. 221).

Die historischen und gesellschaftlichen Bedingungen, die sich in Čechovs und Yates' Texten spiegeln, tragen zu einem Verständnis der Problematik ihrer Figuren bei. Bei keinem der beiden Autoren werden sie jedoch zum entscheidenden Erklärungsmuster für das Scheitern ihrer Protagonisten. Die wesentliche Gemeinsamkeit von Čechov und Yates besteht darin, dass sie die Verantwortung ihrer Protagonisten für das eigene Leben und dessen Gestaltung nicht aus deren Hand entlassen.

Literaturverzeichnis

Bailey, Blake (2004): A Tragic Honesty. The Life and Work of Richard Yates. London.

Baxadall, Rosalyn / Elizabeth Ewen (2001): Picture Windows: How the Suburbs Happened. New York.

Bellafante, Ginia (2008): The View from Revolutionary Hill. http://papercuts.blogs.nytimes.com/2008/12/26/the-view-from-revolutionary-hill (Zit.-datum: 28.08.2010).

Castronovo, David / Goldleaf, Steven (1996): Richard Yates. New York.

Čechov, Anton (1947): Полное собрание сочинений и писем. Серия первая. Сочинения. Bd. 7. M.

Čechov, Anton (1948): Полное собрание сочинений и писем. Серия первая. Сочинения. Bd. 9. M.

Čechov, Anton (1949): Полное собрание сочинений и писем. Серия вторая. Bd. 14. M.

Čechov, Anton (1976a): Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897-1903. Hg. von Peter Urban, übersetzt von Gerhard Dick und Hertha von Schulz. Zürich.

Čechov, Anton (1976b): Eine langweilige Geschichte. Das Duell. Kleine Romane I. Hg. von Peter Urban, übersetzt von Gerhard Dick und Ada Knipper. Zürich.

Čechov, Anton (1998): Briefe. 1877-1889. Hg. und übersetzt von Peter Urban. Zürich.

Dumas, Timothy (2008): Who's afraid of Richard Yates? The Author of 'Revolutionary Road', the best, most troubling book set in the Connecticut suburbs, is finally getting its due. http://www.mofflymedia.com/Moffly-Publications/Westport-Magazine/ December-2008/Whos-afraid-of-Richard-Yates/ (Zit.-datum: 28.08.2010).

Ford, Richard (2000): American Beauty (Circa 1955). In: New York Times Book Review. 9. April 2000. http://www.richardyates.org/ bib_ford.html (Zit.-datum: 28.08.2010).

Gall, Diana (2005): Die Darstellung Suburbias in Richard Yates' *Revolutionary Road* und Richard Fords *Independence Day*. Erlangen.

Gerigk, Horst-Jürgen (1995): Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA. Hürtgenwald.

Klinkowitz, Jerome (1986): The New American Novel of Manners. The Fiction of Richard Yates, Dan Wakefield, and Thomas McGuane. Athens / London.

Moreno, Michael (2003): Consuming the Frontier Illusion: The Construction of Suburban Masculinity in Richard Yates's Revolutionary Road. In: Iowa Journal of Cultural Studies. Nr. 3. Herbst 2003. S. 84-95. http://www.uiowa.edu/~ijcs/suburbia/moreno.htm (Zit.-datum: 28.08.2010).

Naparsteck, Martin (1996): Richard Yates up close. The Writer and his Works. Jefferson / London.

O'Nan, Steward (1999): The Lost World of Richard Yates: How the Great Writer of the Age of Anxiety Disappeared from Print. Boston Review. Oktober/November 1999. http://www.bostonreview.net/ BR24.5/onan.html (Zit.-datum: 28.08.2010).

Russo, Richard (2000): Introduction to the Collected Stories of Richard Yates. Secret Hearts. In: Richard Yates. The Collected Stories of Richard Yates, New York 2001. http://www.richardyates.org/bib_russo.html (Zit.-datum: 28.08.2010)

Shinagel, Michael (2003): Richard Yates: An Introduction. In: Harvard Review. Nr. 25. Herbst 2003. S. 50. http://www.richardyates.org/ bib_shinagel.html (Zit.-datum: 28.08.2010).

Yates, Richard (1981): Some Very Good Masters. In: The New York Times Book Review. 19. April 1981. http://www.richardyates.org/ bib_somevery.html (Zit.-datum: 28.08.2010).

Yates, Richard (2009): Revolutionary Road, New York.

Irina Gradinari (Trier)

Ästhetik des Anachronismus: Re- und Deaktualisierung von Čechovs Werk in dem Film „Čechovskie Motivy“ (2002) von Kira Muratova

Muratova und Čechov: Analogien

Anton P. Čechovs Poetik scheint generell für das Kino attraktiv zu sein, da sie mit ihrer raumzeitlichen Knappheit, der geringen Anzahl agierender Figuren und der novellistischen Wendung den filmischen Anforderungen entspricht.[1] Der Aufbau seiner Erzählungen und Dramen räumt aufgrund der Offenheit, die durch den Anfang *in medias res* und die „Finalschwäche“[2] entsteht, viel Platz für andere Themen ein, was Čechovs Werke zum Projektionsmedium verschiedener sozialer Fantasien und zum Ort der Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Realien macht.[3] Untersucht wird im vorliegenden Beitrag der Film „Čechovskie Motivy“ aus dem Jahr 2002 von der avantgardistischen Gegenwartsregisseurin Kira Muratova,[4] die Čechovs Werk mit aktuellen kulturellen Diskursen

---

[1] Vgl. Kluge (1995, S. 36).

[2] Ebd.: S. 69. Die Finalschwäche erfordert nach Kluge eine Interaktion zwischen dem Text und dem Leser.

[3] Die russische Wikipedia gibt 51 Verfilmungen von Čechovs Werken in der Sowjetunion und der russischen Föderation an, deren Anzahl interessanterweise im ganzen Jahrhundert relativ konstant bleibt. 1929 entsteht der erste Film, in den 1930er Jahren werden drei Filme und in den 1940er Jahren zwei Filme gedreht, danach nimmt die Anzahl mit jedem Jahrzehnt zu. Die Situation ändert sich mit dem Zerfall der Sowjetunion nicht. In den 1990er Jahren werden fünf Filme und zwischen 2000 und 2010 acht Filme nach Werken von Čechov produziert. Zum Vergleich können die Verfilmungen der Werke von Ivan S. Turgenev mit einer Anzahl von 23 und die der Werke von Lev N. Tolstoj mit 43 filmischen Umsetzungen exemplarisch herangezogen werden. Nach Tolstojs Werken wurden 19 Stummfilme produziert. Allein der Roman „Anna Karenina“ wurde weltweit zwölf Mal verfilmt. Čechovs Verfilmungen weisen hingegen eine große Diversität an aufgegriffenen Werken auf. Seine Texte werden von sowjetischen und postsowjetischen Regisseuren bevorzugt, während Lev Tolstojs Texte als filmische Grundlagen ein internationales Renommee erwarben. Es wäre daher interessant, eine historische Studie der Themen und ihrer filmischen Umsetzungen mit Bezug auf die soziale Realität durchzuführen, die den Rahmen dieses Beitrages jedoch sprengen würde.

[4] Regie: Kira Muratova; Drehbuch: Kira Muratova, Jevgenij Golubenko nach Erzählungen von Anton Čechov; Kamera: Valerij Machnev; Ausstattung: Jevgenij Golubenko; Schnitt: Valentina Olejnik; Musik: Valentin Silvestrov; Darsteller: Natalia Buz’ko; Žan Daniel’, Philip Panov, Sergej Bechterev, Jurij Šlykov, Nina Ruslanova, Sergej Popov, Georgij Deliev, Vladimir Komarov; Produzent: Igor Kalenov; Produktion: Nikola Film, St. Petersburg.

bereichert und dabei seine mediumspezifische Transformation bedingt. Das Gemeinsame zwischen beiden Künstlern scheint das Interesse am kontrapunktischen Aufbau der Handlung zu sein. Nicht zufällig verarbeitet die Regisseurin unter anderem Čechovs Stück „Tat'jana Repina", das postmodernistische Züge aufweist. Es arbeitet mit Dissonanzen und Polyphonien[5], die auch in den früheren Filmen Muratovas[6] als Repräsentationsstrategien vorkommen. Darüber hinaus ähneln beide Autoren einander durch die Ironie, anhand derer sie die ‚kleinen Menschen' darstellen und somit Kritik an den sozialen Umständen üben, indem sie deren Absurdität aufzeigen. Ihre Ästhetik zeichnet sich dabei nicht nur durch eine kritische Haltung aus, sondern auch durch die Faszination für den Alltag.[7] Rolf-Dieter Kluge spricht von „Momentaufnahmen des Lebens"[8] bei Čechov, die bei Muratova eine Form der Poetisierung und der Ästhetisierung des Alltags annehmen. Die Regisseurin entdeckt ungewöhnliche, ja cineastisch untraditionelle, banale Bilder, Details und Szenen und macht sie mithilfe des filmischen Mediums zum Faszinosum.

Das Gemeinsame zwischen beiden Künstlern liegt ebenfalls auf der Ebene von strukturellen und narrativen Elementen. Laut Zara Abdulaeva geht es bei Muratova nicht um eine präzise Reproduktion von Čechovs Motiven, falls eine solche überhaupt möglich wäre, sondern die gegenwärtige „Poetin des Zerfalls" steht in einem Dialog mit dem russischen „Dichter der Zeitlosigkeit"[9], von dem sie formale Momente übernimmt und sie teilweise umschreibt. Abdulaeva unterstreicht das Prinzip der Montage[10], die Zusammenführung des Unvereinbaren[11],

---

[5] Allain (1990, S. 255). Allain weist auf den dissonanten und mehrstimmigen Aufbau mehrerer Theaterstücke von Anton P. Čechov hin: «[…] Диссонанс во многих драмах, как разноголосье и сопоставление диалога из кратких монологов, отдельных реплик.»

[6] Zum Beispiel in „Čuvstvitel'nyj milicioner" (1992) werden die Dissonanzen reichlich in Szene gesetzt.

[7] Allain (1990, S. 257). Allain spricht von den alltäglichen, praktischen und unpoetischen, aber atmosphärischen Dingen bei Čechov, die die Handlung beherrschen und die Figuren darzustellen verhelfen: «Вещь создает атмосферу.»

[8] Kluge (1995, S. 51).

[9] Abdulaeva (2008, S. 284): «Став в конце прошлого века поэтом „эпохи распада", Муратова как бы лишилась чувств, сохранив при этом беглость пальцев, цепкость взгляда, зверский ум и расстроенный слуховой аппарат, нацеленный на кричалки. „Нате вам". Забавы, игру в жанр, интеллектуальное кино. Теперь Муратова обрела второе дыхание. И нашла в сочинениях Чехова „эпохи безвременья" идеального соавтора.»

[10] Ebd.: S. 280: «В результате – монтажные принципы (новаторской) чеховской драматургической структуры, не имеющей аналогов в кино. Театрализация кинематографа, не имеющая даже аналогов в муратовском творчестве, склонном проблематизировать и собственно зрелищность, и повествовательные структуры. И – значит – „обман" не зрения, а зрительских ожиданий.»

[11] Ebd.: S. 280: «Муратова по-чеховски совмещает несоединимое, комедию масок с натурализмом, трагифарс с балетом, обморочную водевильную атмосферу с литургией. […] Муратова – вслед за Чеховым – смешивает пошлый язык и возвышенный, драма-

eine besondere Zeitinszenierung mit Pausen, Verdichtungen und Ausdehnungen[12], die eine hoffnungsvolle Atmosphäre der Erwartung eines neuen Lebens oder eines sozialen Wechsels schaffen, ohne diese jedoch zu erfüllen. Dieser Dialog bereichert beide Künstler. Abdualeva sieht in „Čechovskie Motivy" eine neue fruchtbare Etappe in der schöpferischen Tätigkeit Muratovas[13]; Čechovs Werk wird dadurch wiederum aktualisiert, da Muratova mit seinem Werk und mithilfe seiner Poetik die neue, medial gesteuerte Realität der 1990er Jahre darstellt und sie zugleich einer Kritik unterzieht. Sie unternimmt, so Abdulaeva, eine Desakralisierung der für die gegenwärtige Wahrnehmung konstitutiven Totalität von Fernsehshows.[14]

Dieser Beitrag schließt sich an diese Überlegungen an und betrachtet Muratovas Film ebenfalls als eine Metapher der russischen Gegenwartsgesellschaft, die die Regisseurin mithilfe von Čechovs Motiven kritisch-ironisch gestaltet. Fokus der Analyse sind dabei die Machtstrukturen und -verhältnisse, die im Film im Zusammenhang mit der Sprache und den visuellen Medien stehen. Muratovas Film kritisiert in einer poststrukturalistischen Manier die Sprache und verweist selbstreflexiv auf die visuellen Medien, um ihre konstitutive Wirkung auf die kulturelle Sinnproduktion und auf die öffentlichen Machtrepräsentationen der Gegenwart zu verfolgen. Dadurch hat die Verfilmung folgende Effekte: Einerseits ähnelt der Film Čechovs Ästhetik der Ambivalenz[15], die Unsicherheiten produziert und den Sinn in der Interaktion mit dem Publikum generiert.[16] Andererseits deutet die Verfilmung Čechovs Werk um. Čechovs Motive sind nicht dank der Stärke seines Talents aktuell (das ist nicht das Thema des Filmes, dies

---

тические элементы и комические. Но в своем постпостмодернистском кино сохраняет память постклассических – модернистских – содержательных и формальных структур.»

[12] Ebd.: S. 281: «Сюжет „Чеховских мотивов" тянет в одну сторону, а ритмы повествования, режиссерский контрапункт – в другую. Этот мучительный конфликт, это невыдуманное противоречие меняют сам ход кинематографического времени и будоражат зрителей. Муратова сокращает пространство, место действия, но уплотняет и размыкает его время.»

[13] Ebd.: S. 282: « „Чеховские мотивы" открыли новый этап в биографии режиссера, достигшей кульминации в последней картине „Два в одном"».

[14] Ebd.: S. 282: «Муратова десакрализует само зрелище, а не (вслед за Чеховым) церковное таинство, нарушая таким образом контакт со зрителем и обращение с ним более комфортных режиссеров.»

[15] Ebd.: S. 280: « „Чеховские мотивы" производят волнующее, тревожное впечатление. Как большие пьесы – странные „комедии" Чехова. Фильм Муратовой, в который деликатно вплетены или едва намечены главные мотивы чеховских пьес, поначалу вызывает растерянность. Она сродни замешательству Станиславского, написавшего Немировичу после прочтения „Чайки": „Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить – не знаю". Чехов „врал" против общепринятых условий сцены, Муратова – в своей „четырехактной" черно-белой картине – против зрелищных законов кино.»

[16] Vgl. Kluge (1995, S. 69).

stellt Muratova gar nicht in Frage), sondern dank einer anachronistischen Versteinerung der gesellschaftlichen Strukturen und eines reaktionären Rückgriffs auf die Traditionen, die aber nur als sinnentleerte Formeln vorkommen und die aktuelle soziale Realität nicht adäquat erfassen können. Sergej Ušakin[17] nennt dieses seit Anfang der 1990er Jahre zunehmend verbreitete Phänomen der kulturellen Repräsentationen im postsowjetischen Raum eine symbolische Aphasie – eine Art diskursiver Lähmung, die durch den Mangel an neuen Ausdrucksformen bedingt wird. Das Defizit an neuen Repräsentationsformen wird durch symbolische Kompensationen und metonymische Verschiebungen überwunden, was jedoch, so Ušakin, als die „Repräsentation von einer abwesenden Repräsentation" erscheint. Dieses Phänomen bezeichnet Muratova mit dem Begriff Anachronismus, dessen Bedeutung der Sohn-Student als eine „leere Form ohne Inhalt"[18] erklärt (30:31). Der Anachronismus wird dabei nicht nur zum Thema des Filmes, sondern auch zu seiner ästhetischen Strategie: Der Film ist schwarzweiß, und die Figurenrede weist eine verspätete Synchronisation auf, die den Eindruck erweckt, dass die Figuren immer den ihnen vorgegebenen Rollen und Worten hinterher sind. Im ersten Teil des Filmes sind zudem obsolete banale Sprüche an der Wand des Zimmers, in dem die Handlung des ersten Filmteils spielt, aufgehängt. Außerdem thematisieren beide Teile des Films die christliche orthodoxe Religion. Gäbe es nicht einen Fernseher und moderne Autos, mit denen die Gäste zur Trauerzeremonie ankommen, sowie die Wörter Geschäft (*магазин*), Kinder-Überraschung (*киндер-сюрприз*) und Kittycat – diese wenigen Zeichen der Gegenwart – so könnte die Handlung auch im 19. Jahrhundert stattfinden.

Im Folgenden wird dieser gesellschaftliche und repräsentationsästhetische Anachronismus unter zwei Aspekten analysiert. Das erste Kapitel geht auf den Anachronismus der sozialen Strukturen und der Machtbeziehungen ein – eine Karikatur auf die gegenwärtige postsowjetische Gesellschaft. Die Analyse im zweiten Kapitel widmet sich den einzelnen ästhetischen Strategien des Filmes, die selbstreflexiv den Paradigmenwechsel von der sprachlich-literarischen zur visuellen Gesellschaft deutlich machen. Muratova deckt dabei auf verschiedene Weise den Anachronismus der Sprache auf, an deren Erstarrung und Entleerung auch die visuellen Medien beteiligt sind.

---

[17] Ušakin, (2009, Internetquelle): «Афазия проявляется как своего рода дискурсивный паралич – сам Якобсон называл ее „замороженной начальной стадией", на которой уже сложившееся желание высказаться никак не может точно определиться с предметом и формой самого высказывания. В силу определенных причин экспрессивность здесь лишена индивидуальных выразительных форм: само состояние афазии служит символическим аналогом социальной „точки неопределенности", специфическим вербальным способом „репрезентации отсутствия репрезентации".»

[18] Im Original: «Анахронизм – это „пустая форма, из которой выветрилось содержание"» (30:31).

Kritik an der postsowjetischen Gegenwartsgesellschaft

Dem Film „Čechovskie motivy“ liegen die Erzählung „Schwere Naturen“ („Tjaželye ljudi“, 1886) und der Einakter-Witz „Tat‘jana Repina“ (1889) zugrunde. Letzterer ist eine parodistische Antwort auf das gleichnamige, damals sehr populäre Drama von Aleksej Suvorin (1834-1912), Freund und Verleger Čechovs, dem der Einakter auch gewidmet ist. Die zwei Werke machen zwei getrennte Teile des Filmes aus, die ohne kausalen Bezug nebeneinander stehen, aber dennoch gleiche Ideen an verschiedenen Orten und Beispielen mit gleichen Ergebnissen zeigen. Zentral erscheint das Panorama der gegenwärtigen postsowjetischen Gesellschaft, deren aktuelle Diskurse, soziale Strukturen sowie Machtbeziehungen und -repräsentationen symbolisch in Bildern verdichtet und mit Figuren konkretisiert und personalisiert werden. Im ersten Teil werden sie anhand einer Bauernfamilie vorgeführt, deren Streit um Geld am Esstisch minutiös symbolische Beziehungen zwischen der Machtinstanz (Vater) und einer differenzierten Intelligenzija-Schicht (Sohn-Student, Mutter-Lehrerin und vier weitere, jüngere Kinder) sichtbar macht. Die gesellschaftliche Hierarchie manifestiert sich über die Alters- und Gender-Differenzen. Die Arbeiterklasse bleibt aus den Verhandlungen der Machtdiskurse ganz ausgeschlossen, was bei Muratova buchstäblich ‚draußen‘ bedeutet. Während der Mahlzeit der Familie arbeiten die Bauarbeiter im Hof.

In der kirchlichen Trauerzeremonie des zweiten Teils steht die christliche orthodoxe Religion im Fokus, die zu einem der dominantesten öffentlichen Machtdiskurse in der postsowjetischen Gesellschaft gehört. Sie ist die einzige spektakuläre Machtmanifestation der Gegenwart. Der Film analysiert ihre Funktionsweise, die nicht nur der veränderten sozialen Realität kaum entspricht, sondern auch andere, zum Teil kriminelle Machtformen legitimiert oder zumindest duldet, was durch die Gäste der Trauerzeremonie repräsentiert wird, die eine Mischung aus künstlerischer Bohème, Geschäftsmännern, Kriminellen usw. darstellen.

Mit dieser unvereinbaren Verknüpfung von familiär-privaten und religiös-öffentlichen Sphären kommentiert Muratova den Übergang vom Sozialismus zum Kapitalismus als gegenstandslos. Dass es im Film um diese gesellschaftliche Modifikation geht, legt zuallererst die Fortschreibung der glücklich mit der Hochzeit beendeten Liebesgeschichte des Paares Ljuba (Nina Ruslanova) und Michail (Sergej Popov) beim Bau einer Fabrik aus dem Film „Poznavaj belyj svet“ (1978)[19] nahe. Sie treten dann später im Film „Čechovskie motivy“ unabhängig voneinander erneut auf: Sergej Popov spielt im ersten Teil den Familienvater und Nina Ruslanova im zweiten Teil einen zur Trauung eingeladenen Gast, wobei Ljuba und Michail in diesem Film auch kein Paar mehr sind. Muratova

[19] Regie: Kira Muratova; Drehbuch: Kira Muratova, Georgij Baklanov; Kamera: Jurij Klimenko; Ausstattung: Aleksej Rudakov; Musik: Valentin Silvestrov; Darsteller: Nina Ruslanova, Sergej Popov, Aleksej Žarkov, Natalia Leble; Produktion: Lenfilm, Leningrad.

nimmt damit das glückliche Ende des Sozialismus aus ihrem früheren Film zurück. Ljuba spricht unmittelbar nach der Trauung in „Čechovskie motivy“ erneut die von ihr früher immer wiederholte Phrase: «Никто никого не любит» (1:31:53), die sie in „Poznavaj belyj svet“ nach der Annäherung an Michail nicht mehr äußert. Der Verlust an Liebe, die weder in der Ehe, noch in der Familie, noch in der Kirche zu finden ist, wird zum Signifikanten der neuen postsowjetischen Gesellschaft.

Dass der Film von einem Neu- und Umbauprozess handelt, deutet auch die Errichtung eines neuen Schweinestalls oder eines Geschäftes an – ein Symbol der Marktwirtschaft, das auf die Kapitalisierung der postsowjetischen Gegenwartsgesellschaft hinweist. Was genau im Bauernhof gebaut wird, bleibt bei Muratova offen. Vielleicht wird es auch nie vollendet. Außer einigen ausländischen Autos und ein paar Werbebegriffen fungiert die christliche Religion als einziges Sinnbild der Umstrukturierung der Gesellschaft nach dem Zerfall, da sie in der UdSSR tatsächlich kaum existierte oder zumindest nicht zu den offiziellen Machtrepräsentationen gehörte. Jedoch stellt der Film diesen Aufschwung der Religiosität als eine Restauration der obsoleten Traditionen dar, die die Gegenwartsgesellschaft in die Realitäten des 19. Jahrhunderts zurückwirft. Für die Herstellung der Atmosphäre des vorletzten Jahrhunderts setzt Muratova Čechovs Motive ein, aber mit einem kleinen Unterschied: Die gegenwärtige Gesellschaft integriert ein kriminell-kapitalistisches System. Der Vater im ersten Teil des Films ist ein Bauer und eventuell bald ein Geschäftsmann, da er plant, anstatt eines neuen Stalls ein Geschäft zu bauen. In der UdSSR müsste er in einer Kollektivwirtschaft arbeiten; im 19. Jahrhundert gab es Handel in dieser Form noch nicht. Unterwegs zur Eisenbahn wird sein Sohn, ein Student, von einem ‚neuen‘ Russen aufgesammelt, der ihn zufällig zur Kirche mitnimmt. Sonst besucht der Sohn nie die Kirche. Das ausländische Auto mit einem Lenkrad auf der rechten Seite wird zum Sinnbild neuer Machtstrukturen, die wie die Autos als einzelne, kleine, mobile, zerstreute und daher schwer lokalisierbare Mächte zu beschreiben sind. Der Student (Philip Panov) setzt sich aus Versehen ans Lenkrad, aber macht sofort freiwillig den Platz am Steuer für den Kriminellen frei. Muratova folgt also dem verbreiteten Vorwurf der Schwäche der Intelligenzija, die es in den politisch krisenhaften Situationen nicht schafft, die Macht zu übernehmen.

Sind diese Mächte heterogen wie die Automarken oder die Kleidung der Gäste in der Kirche, so können die Machtstrukturen der postsowjetischen Gesellschaft mit der Machttheorie Foucaults beschrieben werden. Nach Michel Foucault kann Macht nicht als ein repressiver Apparat verstanden werden, der durch Verpflichtungen und Verbote zustande kommt. Macht ist eine Gesamtwirkung der strategischen Positionen, die nicht als Privileg, Eigentum oder Herrschaft der privilegierten Klassen beschrieben werden kann, sondern als Dispositionen, Manöver, Techniken und Funktionsweisen, die die Körper der Individuen besetzen und die Beziehungen durchdringen. Sie wird nicht durch Totalität gekennzeich-

net, sondern besteht aus „einzelnen Episoden, die jeweils in ihr Geschichtsnetz verflochten sind" und aus „zahllosen Konfrontationspunkten und Unruheherden, in denen Konflikte, Kämpfe und zumindest vorübergehende Umkehrung der Machtverhältnisse drohen."[20] Diese Mächte sind bei Muratova unübersichtlich, weil sie keine einheitliche Form haben und damit über keine eigene Sprache verfügen bzw. überhaupt keine Sprache haben. Der reiche Autofahrer (Vladimir Komarov) kann keinen einzigen Satz formulieren. Diese Mächte parasitieren daher an dem vorhandenen (religiösen) Machtsystem, zumal es eine fundamentale (semantische) Leere aufweist, die sofort mit den neu entstandenen kriminellen Strukturen ausgefüllt wird. Was Muratovas Film von Foucaults Machttheorie radikal unterscheidet, ist die von ihr kritisch dargestellte Sehnsucht nach einer Einheit bzw. nach einer (väterlichen) Autorität, die Übersicht und Ordnung schaffen kann. Deswegen wird im Film dieses Beharren auf die Wiederbelebung und Massenverbreitung der Religion zentral, die sich den autoritären Strukturen des totalitären sowjetischen Regimes annähert und somit zumindest eine Illusion der früheren Ordnung schafft. Muratova nimmt daher als Symbol der neuen Gesellschaft einen Bauernhof, der mit der Referenz auf die Parodie an der Sowjetunion in „Animal Farm" (1945) von Georg Orwell auf ein weiteres Bestehen sowjetischer Strukturen hinweist. Mit dieser Allusion stellt Muratova die gegenwärtige Gesellschaft zugleich als eine Karikatur bloß. Eine lange Betrachtung der Tiere im Film suggeriert, dass sie ebenfalls Protagonisten sind, zumal auch der Vater mit den Schweinen wie mit Menschen spricht, während er seine Familienmitglieder entweder respektlos behandelt oder im Gespräch ignoriert. Darüber hinaus sendet der Fernseher das Ballettstück „Der sterbende Schwan" mit der berühmten sowjetischen Balletttänzerin Maja Pliseckaja.[21] Das Ballett wurde in den 1980er Jahren in der Sowjetunion beim Tod der Generalsekretäre der Kommunistischen Partei oder beim Putsch 1991 gesendet, der die Restauration der sowjetisch-sozialistischen Ideologie anstrebte und die Militärdiktatur einführte. Der Film bringt also die scheinbare Erneuerung mit einer reaktionären Wiederherstellung zusammen und erweckt den Eindruck einer sozialen Erstarrung und einer zirkulären Wiederholung der Staatssysteme, vor der es kein Entkommen gibt. Denn das Ende des ersten Teils verkündet in einer nostalgischen Romanze die Rückkehr des Zauberlandes und der immerwährenden Kindheit – dieses Lied ist ebenfalls aus dem Film „Poznavaj belyj svet" –, während die Kamera die Schweine im Stall fokussiert.[22] Das sowjetisch-sozialistische System

[20] Foucault (2005, S. 39)

[21] Der Balletttänzer und -meister Michail Michajlovič Fokin (1880–1942) choreographierte für Anna Pavlova die Miniature „Der sterbende Schwan" auf die Musik „Der Schwan" von Charles-Camille Saint-Saëns aus dem „Karneval der Tiere", das in der Sowjetunion zum Image-Tanz von Maja Pliseckaja wurde.

[22] «[…] и снова живем мы в волшебной стране/ и светом наполнилась даль,/ и вновь возращается детство ко мне/ навсегда, навсегда, навсегда […].» (34) Der Film „Poznavaj belyj svet" wird aus der Perspektive der Protagonistin Ljuba erzählt, und die etwas flotter

besteht also weiterhin, trotz aller oder gerade aufgrund der Versuche, es zu modifizieren oder ganz zu zerstören.

Um das entleerte System weiter zu unterstützen, müssen die Charaktere obsolete Rollen spielen. Dafür radikalisiert Muratova Čechovs Typisierungsverfahren der Figuren mit einer völligen Absage an das Psychologische: Die Charaktere erscheinen im Film als mechanisch. Die Kameraeinstellungen verstärken das Oberflächliche bzw. Nicht-Psychologische durch die Dominanz von halbtotalen und halbnahen Einstellungen. Bei Nah- und Großaufnahmen zeigen die Gesichter wenige oder keine Emotionen. Die Kamera bewegt sich hauptsächlich im Bereich der Normalsicht, was die dargestellten Szenen statisch macht. Sie nähern sich der Theaterästhetik und produzieren durch diese geradezu ausgestellte Künstlichkeit des Geschehens Verfremdungseffekte. Zu diesen sind auch die Realzeit der Trauerzeremonie in der Kirche und die als Gäste engagierte bekannte Komikergruppe *Maski* – Muratovas Lieblingsschauspieler, von denen einige in den meisten ihrer Filme mitspielen – zu zählen. Diese Gruppe spielt eine Theatergruppe, also sich selbst, als eine selbstreflexive Dopplung, die das Theatralische des Gezeigten unterstreicht, zumal auch der Bräutigam im Film ein Opernsänger ist. Der Sohn nennt im ersten Teil des Films die Familienmahlzeit ebenfalls Spektakel (30:13). Die Familie sitzt vor der Kamera wie auf einer Bühne in Hufeisenanordnung, d.h. eine Seite bleibt unbesetzt, damit nichts dem Blick der Zuschauer im Wege steht. Der Film entwickelt darüber hinaus keine Handlung im traditionellen Sinne, sondern baut seine Dramaturgie auf den banalen, alltäglichen und zufälligen Dingen auf, die die im Zentrum jedes Teils vorgeführten Konflikte dezentrieren. Der Ablauf ist dabei höchst ritualisiert, als ob die religiöse Ritualisierung in den Alltag überführt worden wäre. Diese betonte Theatralität des Filmes macht in Analogie zu Brechts Theater den Konstruktivismus der scheinbar natürlichen zwischenmenschlichen Verhältnisse und mithin der Machtbeziehungen, die diese Verhältnisse durchdringen, sichtbar.[23] Das Theatralische wirkt beispielsweise der Religiosität der Figuren entgegen, die die Naturalisierung und mithin die Legitimation der bestehenden patriarchalischen, kapitalistischen oder kriminellen Mächte bedingt. Zugleich wird deutlich, dass Macht nicht Unterwerfung bedeutet, sondern ein Theaterspiel ist, das durch alle Beteiligten und das Spiel ihrer Rollen zustande kommt. So zeigt die Szene am

klingende Romanze singt eine weibliche Stimme. In „Čechovskie motivy“ singt eine männliche Stimme dieses Lied sehr langsam. Der verlangsamte Rhythmus unterlegt die Nicht-Entwicklung des bestehenden Systems. Die sozial-politischen Änderungen kommentiert Muratova als Umschlag des Blickfokus der visuellen Medien von den weiblichen auf die männlichen Protagonisten, was auch der Ton des Filmes zum Ausdruck bringt. Beim Ausgang aus der Kirche singt der Bräutigam wiederholt dieses Lied, währenddessen er für einige Sekunden in der Pose des oben über der Tür dargestellten Gottes erstarrt (1:35:08).

[23] Vgl. Greenblatt (1993, S. 64): „Theatralik steht demnach nicht in Opposition zur Macht, sondern ist eine ihrer wesentlichen Erscheinungsformen.“ Das Theater hilft dementsprechend das theatralisch-illusionäre Moment der Macht in Erscheinung zu bringen.

Esstisch paradigmatisch, wie sich die Untergeordneten selbst unterwerfen. Wenn der Vater das Geld in seiner Wut wegwirft, sammelt der drittjüngste Sohn es mit Bereitschaft ein und bringt es dem Vater zurück (20:20).

Diese theatralische Erstarrung einerseits und die Auflösung des Genrekinos andererseits zeigen den Verlust der Kollektivität bzw. eines kollektiven Subjektes in der postsowjetischen Gesellschaft trotz aller ihrer Bemühungen um eine einheitliche Sinnproduktion und die Beibehaltung der sowjetischen Strukturen unter der Tarnkappe der orthodoxen Religion auf. Das Ritual hilft die entleerten Strukturen zu erhalten, ohne sie zu hinterfragen. Die moderne Gesellschaft wird als ein unpersönlicher, sinnloser Mechanismus dargestellt, der inkommensurable Bedeutungen als Resultat zeitiger oder lokaler Zufälle generiert, die jedoch weder als Orientierungshilfe in der Vielfalt der erzeugten Sinne noch als Identitätsgrundlage dienen können. Das einzige, was die Gesellschaft zusammenhält, selbst wenn es kein Sinnträger im eigentlichen Sinne ist, ist die religiöse Sprache – ein Verbindungselement beider Teile. Sie hat die sinnstiftende Macht weiter inne, ohne paradoxerweise Sinn zu produzieren. Die Religiosität trägt aber selbst auch einen zufälligen Charakter. Wenn das Weggehen des Sohnes eine radikale soziale Wandlung, beispielsweise nach dem Zerfall der Sowjetunion, versinnbildlicht, so scheint die Popularisierung des christlichen Glaubens, so Muratova, geradezu ein Zufall zu sein, weil der ‚neue' Russe nur zufällig den Studenten zur Kirche mitnimmt.

Stellt sich der religiös-christliche Diskurs bei Muratova als der dominanteste Machtdiskurs der modernen russischen Gesellschaft dar, so verkörpern die Väter entsprechend der patriarchalisch-religiösen Tradition die Machtinstanzen in beiden Teilen des Films. Den Anfang der Familienmahlzeit bildet unter anderem das Gebet *Vater unser*, das den Vater zum höchsten Gesetz erhebt. Er (Sergej Popov) ist ein Familiendespot, der dazu noch über die Geldmacht verfügt. Im zweiten Teil erscheint der Vater (Sergej Bechterev) als ein orthodoxer Priester. Die Institution der Kirche legitimiert ihn als eine gesetzliche Instanz.

In beiden Teilen zeichnet sich dabei die Vaterordnung durch Ambivalenz aus. Sie erscheint als ein anachronistisches, ja unnützes, aber trotzdem weiter funktionierendes System. Allem voran setzt Muratova den Vater bildlich zur Karikatur herab, indem sie etwas Kleinliches und Unwürdiges an ihm sichtbar macht. Der Vater des ersten Teils ist ein Geizhals und Betrüger. Er sieht auch besonders lächerlich aus, gekleidet in ein Matrosenunterhemd mit einem darüber getragenen teuren Frottierhausmantel, eine parodistische Mischung eines sowjetischen Vaters mit dem Anspruch auf die Gestalt eines Familienvaters des 19. Jahrhunderts. Beide Identitätsvorlagen entsprechen nicht der dargestellten sozialen Situation. Der Priester im zweiten Teil hat nichts Geistiges an sich. Er zeigt auch Interesse am Geld, schimpft seinen untergeordneten Priester (Jurij Šlykov) für die Fehler in der Zeremonie, und sie besprechen den baldigen Duschenbau.

Trotz dieser Autoritätskrise bleibt der Vater als Machtinstanz präsent. Im ersten Teil hören die Kinder kaum auf ihn, bis hin zu seinem völligen Ignorieren.

Während des Wutausbruches des Vaters schläft der kleinste, ungefähr zweijährige Sohn am Esstisch ein. Der Sohn-Student rebelliert gegen den Vater, kehrt jedoch zurück. Im zweiten Teil warten die gelangweilten Gäste auf das Ende der Trauerzeremonie, die ständig durch Alltagsgespräche, Gelächter oder Gerüchte unterbrochen wird. Die propagierten biblischen Gebote wie die Liebe oder die Gerechtigkeit sind in der Kirche auch nicht zu finden. Der Bräutigam (Žan Daniel') hat zuvor eine Frau verlassen, um eine andere, vermögende Frau zu heiraten. Seine verlassene Geliebte Tat'jana Repina hat sich das Leben genommen. Unmittelbar nach ihrem Begräbnis findet die Trauerzeremonie statt. Der Tod dieser Frau bleibt ungebüßt. Nach der Trauer sagt eine Kirchenaushilfe (Leonid Kušnir), dass alles vergeblich sei, denn Gott höre nichts:

> […] всё зря. И поют, и кадят, и читают, а Бог – всё не слышит! Сорок лет тут служу и не разу не случилось, чтоб Бог слышал. Всё зря. (1:36:25–1:36:49)

Im vollen Bewusstsein des nicht funktionierenden Systems führt er seine Arbeit in der Kirche weiter aus. Die Unterworfenen und die Untergeordneten der bestehenden, versteinerten, obsoleten Struktur sorgen für ihre weitere Aufrechterhaltung.

In den beiden Teilen des Films versuchen und scheitern die Kinder, die Vaterautorität und damit die bestehende gesetzgebende und -aufrechterhaltene Instanz zu untergraben oder ganz zu zerstören. Sie sind ein Sinnbild für die neue Generation. Sie entsprechen auch nicht den normierten geschlechtsspezifischen Zuschreibungen. Der Sohn des Bauern spricht mit einer ‚femininen' bzw. einer Kastratenstimme. Die Tochter des Priesters ist aktiv und aggressiv. Der Student nennt sie sogar eine Terroristin-Umstürzlerin (*терорристка-ниспровергательница*, 1:41:28). Die gesellschaftlichen Änderungen werden in den Bildern der Reise und des Unterwegsseins vergegenwärtigt. Endet der Widerstand gegen die Vaterdespotie mit der Rückkehr des Sohnes, der die Eisenbahn nicht erreicht hat, so zeigt der Film in desillusionierender Weise die Unmöglichkeit des sozialen Wandels, die teils aus Ohnmacht, teils aus Abhängigkeit der jüngeren Generation entsteht. Der Sohn ist am Ende des Films zwar wieder dabei aufzubrechen, jedoch bietet ihm der Vater Geld an, und es ist nicht klar, ob er es schaffen wird wegzugehen.

Im zweiten Teil ist die Macht der Kirche ebenfalls nicht zu durchbrechen. Hier schreibt Muratova Čechovs Einakter weiter. Die Tochter des Priesters inszeniert vermummt die verstorbene Tat'jana Repina, um die Trauerzeremonie aus ethischen Gründen zu unterbrechen. Sie wird aber durch die Wächter der mächtigen Gäste bis zum Ende der Trauer weggesperrt. Sie kann weder den ritualisierten Gesetzesvollzug stoppen, noch ihren moralisch-ethischen Appell ausdrücken, noch die väterliche Autorität destruieren.

Von alten zu neuen Wahrnehmungsstrukturen

Die Darstellung der gesellschaftlichen Strukturen erfolgt über die selbstreflexive Kritik an der Sprache und den visuellen Medien. Die patriarchale Machtinstanz ist in den beiden Teilen des Filmes in der Sprache angesiedelt, der die visuellen Medien entgegenstehen. Die Väter sind Agenten des Wortes, Träger seiner symbolischen Macht, die sich durch Ambivalenz auszeichnet. Die Väter verfügen über die Sprache und werden durch die Sprache bemächtigt. Im ersten Teil verbietet der Vater dem Sohn zu sprechen: «Молчи, когда я говорю. Я что хочу говорю, а ты молчи.» (23:40) Er kann auch mittels der Sprache die Wirklichkeit beeinflussen. Dank der Gerüchte, die der Vater in die Welt gesetzt hat, arbeiten die Tischler bei ihm für wenig Geld, aber es geschieht durch Betrug. Im zweiten Teil traut der Priester das Paar mit seiner institutionell verankerten Kraft des Wortes, jedoch hört niemand seinen Worten zu.

Diese patriarchalischen Machtstrukturen verfügen zugleich über keine Macht, Sinn zu generieren. Die Sprache wird auf verschiedene Weise durch die durchgehend eingesetzten Dissonanzen, Tautologien, Echos sowie durch ein kontrapunktisches Aufeinanderprallen von Sprache und Bild desemantisiert. Der Film setzt dabei karikierend den Narziss-Mythos in Szene, um die Selbstreferentialität der Sprache, die auch durch Wiederholungen deutlich wird, sichtbar zu machen. Bevor der Vater in das Zimmer geht, in dem alle auf ihn am Esstisch warten, schaut er sich im Spiegel an, kämmt sich und lobt seine eigene Schönheit. Die gleiche Szene wiederholt der Priester nach der Trauerzeremonie, jedoch ohne sich als schön zu bezeichnen. Der Film zieht durch die Gestik Analogien und lässt die Szene als verfremdetes, ja theatralisches Déjà-vu zurückkehren. Ist der Vater Narziss, der die Sprache und mithin die bestehende obsolete Machtinstanz als auf sich bezogen darstellt, werden die Kinder als Echo inszeniert. Die feministisch-marxistische Forscherin Gayatri Chakravorti Spivak weist darauf hin, dass die Psychoanalyse, die die Narzissmus-Theorie auf Ovids Mythos über Narziss aufbaut, die Nymphe Echo ausgelassen hat. Spivak wendet sich dem Echo im übertragenen Sinne zu und hebt in ihrer Analyse dessen subversive, ja politische Funktion hervor, eine autoritäre Sprache bzw. eine Sprache der Macht außer Kraft zu setzen.[24] Das Echo ist in Anlehnung an Spivak genau die Instanz, die die „Wahrheit außerhalb jeder Intention“[25] inszeniert, denn sie „wird nicht in den Kreislauf adäquater politischer Nachahmungen und Intentionen hineingezogen werden.“[26] Das Echo konfrontiert den Redner mit den eigenen Worten, die

[24] Spivak (1996, S. 68–96). Spivaks Untersuchung kritisiert die Psychoanalyse, die sie als historisch bedingte Theorie betrachtet und deren universelle Ansprüche sie nivelliert. Ihre rein linguistische Analyse hat dennoch ein politisches Anliegen. Im Echo sieht Spivak die Potenzialität des politischen Sprechens für diejenigen, denen der Machtdiskurs die Aussagekraft entzieht oder die er gar ausschließt.

[25] Spivak (1996, S. 81).

[26] Spivak (1996, S. 85).

durch die Wiederholung entleert werden und mithin die Aussage depotenzieren. Zugleich ist das Echo die einzig mögliche Artikulation derjenigen, denen jeglicher Machtdiskurs die eigene Stimme entzieht.[27] Muratova setzt die Kinder als Echo ein, um die Erstarrung der Sprache, ihren Anachronismus und die damit verbundene Nichtfunktionalität zu entlarven. Denn Muratova interessiert sich nicht für Kolonialisierungsprozesse oder -geschichte, sondern beschränkt sich in ihrem Interesse auf die symbolische Kraft der Sprache und der ästhetischen Repräsentation, deren Grenzen sowie Aussage- und Ausdrucksmacht sie in Frage stellt. So wird das Echo beim Gebet vor dem Essen auf solche Weise eingesetzt, dass es mit der nächsten Phrase überlappt und mithin die Aussage des Vaters eliminiert. Des Weiteren gibt der Vater seinem Sohn das Geld für die Fahrt. Die Kinder wiederholen die Dankesworte des Studenten mehrmals (*благодарю Вас*) (0:15–0:16). Die ausgesprochene Dankbarkeit verliert ihre Aussagekraft. Sie wird zur Karikatur und macht deutlich, dass das Geld zu wenig ist, um dankbar zu sein. Das Echo setzt also die Macht des Wortes aus.

Ein weiteres Beispiel für die Tautologien ist die Szene, in der die Mutter mehrmals um den Kauf eines neuen Pullovers für den Sohn bittet. Sie schämt sich für sein miserables Aussehen, weil heutzutage, so die Mutter, keine alten Zeiten mehr sind:

> — Ну хоть бы ему на брюки дал бы, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не старые времена.
> — Ну я тебе говорю, ну хоть свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, да я тебе говорю или нет?
> — Хоть бы свитер ему купить. Ты что меня не слышишь? Не слышишь? Ты что притворяешься? Я тебе говорю или не слышишь? Притворяется, притворяется, сидит...
> — Хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не старые времена!
> — Я тебе говорю, ну хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым.
> — Хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не старые времена. [Дети произносят многократно в диссонанс к словам матери «каша, каша, телевизор». Затем один из сыновей продолжает повторять данную фразу, в то время как другой сын повторяет «мормышки».]
> — Ну хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не старые времена. [дети повторяют и далее фразу «каша, каша, телевизор», постепенно затихая. Последний раз мать повторяет свою просьбу в полной тишине].

[27] Spivak (2008, S. 74–106). Die aus dem Diskurs ausgeschlossenen Stimmen beschreibt Spivak mit Gramcsis Begriff Subalterne, mit dem sie kolonisierte, heterogene Bevölkerungsgruppen in den Kolonien aufzuspüren versucht, deren eigene Artikulation durch die hegemonialen Diskurse unmöglich ist. Als Beispiel zeigt sie die Tradition der Witwenverbrennung, die durch verschiedene Machtdiskurse interpretiert und im Dienste eigener Machtlegitimation umfunktionalisiert wurde, ohne jedoch zuzulassen, dass die Frauen darüber sprechen.

— Я тебе говорю, ну хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не старые времена!
— Да я тебе говорю, хоть бы свитер ему купить, смотреть стыдно, ведь он уже не маленький, ему совестно ходить раздетым, сейчас не ста.....» (16:40–18–55)

Slavoj Žižek unterscheidet zwischen einem „repressiven“, artikulierten Wort und einer „transgressiven“, verzehrenden Stimme, wobei diese beiden nicht in einer Opposition von Disziplin / Emanzipation oder Ordnung / Chaos zueinander stehen. Die verzehrende Stimme ist ein Überbleibsel des Wortes im Moment des Verschwindens seines Sinnes, ein sinnloser, bedeutungsloser Rest, den Žižek das „verzehrende Sich-Genießen dieser reinen Stimme“ nennt.[28] Dieses libidinöse Überbleibsel dient oft als Supplement, das einerseits dem väterlichen Wort untergeordnet wird, andererseits in kleinem Maße erhalten bleiben muss, um die Macht des artikulierten, sinnvollen Wortes zu bestätigen bzw. vorzuführen.

Das Wort des Vaters trägt bei Muratova einen repressiven Charakter, auf den die Übereinstimmung von dessen Vorwurfsworten über die schlechte Erziehung der Kinder gegenüber der Mutter mit einem Spruch an der Wand hindeutet, der die Bestrafung der Kinder als eine Disziplinierungsmethode propagiert.[29] Während der Vater bei Muratova das disziplinierte Wort des Gesetzes verkörpert, wird die Mutter zum „konsumativen Selbst-Genießen der Stimme“[30], was auch in der filmischen Tradition steht, diese Exzess-Stimme zu ‚verweiblichen‘. Denn sie wiederholt in der oben vorgeführten Szene verzehrend die Worte mit sich veränderndem Ton, von leise bis schreiend, als ob sie ihre eigene Stimme erprobt und sich sprechen hört. Die Mutter leistet keinen Widerstand gegenüber ihrem Mann, sondern bittet ihn nur um einen Gefallen und bereut, ihn geärgert zu haben, als er protestiert. Sie ist also diese sich-genießende Stimme ohne jegliches emanzipatorisches Ziel. Zugleich ist sie auch das Supplement, das die Autorität des Vaters sowohl bestätigt als auch untergräbt. Die Mutter unterstützt die

---

[28] Žižek (1996, S. 113).

[29] Als der Student verärgert nach dem Streit seinen Mantel anzieht, um seine Familie zu verlassen, zeigt das Bild einen Teil des Volksspruches an der Wand, der mahnt, die Kinder in ihrem frühen Lebensalter zu erziehen. Als Sinnbild solcher Methoden wird das Biegen eines jungen Baums genommen: «[Гни дерево, Ergänzung – IG] пока гнется, учи дитятко, пока слушается.» (30:13)

[30] Ähnlich funktioniert die Kastratenstimme des Sohnes, der durch die Wiederholung und zunehmende Steigerung der Stimmhöhe die Aussage zum exzessiven, sinnlosen Klang entleert. Während der Vater ihn als Schmarotzer beschimpft, wiederholt der Sohn schreiend immer lauter: „Verstehen Sie, ich habe es mir abgewöhnt… [diese Vorwürfe zu hören, Ergänzung – IG].“ («Вы понимаете, я отвык...») (25:00) Die Phrase bleibt unbeendet und trägt somit auch keinen Sinn und drückt keinen Widerstand gegen den Vater aus. Allerdings scheitert auch der Vater daran, seinen Willen durchzusetzen. Auf seine Drohungen, alle aus dem Hause zu werfen, antworten die Tochter und der Sohn-Student mit Lachen, während die jüngeren Kinder schon am Tisch schlafen.

Macht des patriarchalischen, artikulierten Wortes, weil sie sofort den Exzess unterbricht und damit die Macht des Vaters anerkennt und sie somit vorführt. Zugleich subvertiert sie die Macht der Sprache, denn die Szene endet mit dem Wutausbruch des Vaters, der seine symbolische Ohnmacht, ja das Versagen der Sprache / der Stimme mit seinem Brüllen bestätigt. Dieser eindringlichen Wiederholung hat er nichts entgegenzustellen. Die Mutter macht die Leere der Sprache und ihren formelhaften Charakter deutlich. Der Vater sucht hingegen Hilfe in der Literatur, wirft aber das Buch sofort weg. Die Tochter möchte zur gleichen Zeit eine Zeitung lesen – die Mutter knüllt sie zusammen. Das Buch ist höchstens noch als Bettbein zu verwenden, wie es die Tochter mit dem Wörterbuch macht. Die Literatur und die Sprache erfüllen keine sinnstiftende Funktion für die Gegenwartsgesellschaft.

Im zweiten Teil des Films ist die Sprache des Gesetzes im Begriff der völligen Sinnentleerung, weil gerade die Gesetzesstimme, die Priester und Kirchenchor präsentieren, zu einer sich-selbst-genießenden Exzess-Stimme wird. Der Film dreht die Verhältnisse zwischen dem Gesetz und seinem Supplement um, denn die kontrapunktisch eingesetzte Stimme der Gäste liefert zumindest Sinnfetzen, während der Vater / das Gesetz nur als eine formelle, sinnentleerte Kulisse für die banalen Gespräche präsent bleibt.

Weiterhin setzt Muratova Čechovs Adversativität – nach Miroslav Drozda[31] ein kontrapunktisches Verhältnis zwischen dem Erzähler und den Protagonisten als charakteristisches Merkmal von Čechovs Poetik – ein, die sie aber als Widerspruch zwischen dem Bild (Erzähler) und der Sprache, die die Figuren sprechen, verwirklicht. Die disharmonische Beziehung zwischen diesen beiden wird schon seit Sergej Eisenstein von mehreren Regisseuren verwendet, jedoch um, mit Slavoj Žižek[32] gesprochen, etwas zu zeigen, was das Bild nicht zeigen kann oder darf. Bei Muratova dient sie allem voran dazu, den Anachronismus der Sprache zu betonen. In Analogie zu Čechovs Erzähler relativiert die Kamera den Sinn der Wörter durch den Widerspruch des Gezeigten zur Sprache und deckt mithin ihren ‚wahren' Sinn auf. Ähnlich wie bei Čechov wird auch bei Muratova die Umgebung zum Ausdruck des inneren Zustandes der Figuren, ihrer Denkweise, die sich als ein Sammelsurium von vulgären Banalitäten und abgedroschenen Gemeinplätzen erweist. An der Wand im ersten Teil des Films sieht man oben über der Familie „Ohne Gold hat man auch Spaß am Leben" («И без золота в радости живут»), links „Mit dem Geliebten fühlt man sich glücklich auch in einer Hütte" («С милым и рай в шалаше») und rechts „Wo die Über-

[31] Drozda (1990, Bd. 2, S. 274).

[32] Žižek (1996, S. 110). Anhand einiger Filme wie *Psycho* von Alfred Hitchcock, *Das Testament des Dr. Mabuse* von Fritz Lang oder *Alien* von Ridley Scott zeigt Žižek, dass wir mit der Stimme und dem Ton im Kino „*Dinge [hören], weil wir nicht alles sehen können.*" [Hervorhebung im Original]. Somit weist die Stimme auf eine „Kluft im Feld des Sichtbaren hin, auf die Dimension dessen, was unserem Blick entgeht."

einstimmung bzw. die Harmonie ist, dort ist die Liebe“ («Где совет, там и любовь») [Abb. 1]. Sie stehen im Widerspruch zur Szene der Familienmahlzeit, weil sich die Familienmitglieder um Geld streiten, sich nicht vertragen und keinen Respekt voreinander zeigen, geschweige denn Liebe. Darüber hinaus reglementiert die Kamera das Gezeigte, um die ‚wahrhafte‘ Bedeutung der Wörter sichtbar zu machen. So werden auf dem Höhepunkt des Streites die beiden Sprüche auf solche Weise gezeigt, dass aus zweien das Wort Liebe ausgeblendet wird (19:22): „In einer Hütte ist ein Rat“ («*и в шалаше и совет*») wird zu einer kritischen Aussage, die die Familie als unzivilisiert erscheinen lässt [Abb. 2]. Im zweiten Teil zeigt der Film die Ikonen, die aber keine geistige oder erhabene Atmosphäre in der Kirche schaffen, sondern die Menschen nicht aus der Alltäglichkeit herauslösen können.

Die Ausdrucksweisen, die Bücher, Zeitungen, Religion, also die Medien, die die Sprache transportieren, entsprechen nicht den Inhalten – einer neuen sozialen Realität, die durch die visuellen Medien geformt ist. Muratova steht dabei der Wirkung der visuellen Medien ebenfalls kritisch gegenüber: Sie benutzt diese, um den Anachronismus der sprachlichen Strukturen aufzuzeigen, entlarvt sie jedoch auch als im Dienste des politischen Systems stehend. Sie fördern die anachronistische Versteinerung und Entleerung der Gesellschaft. Es gibt also keine neutrale, ‚wahre‘ oder ideologiefreie Repräsentation. Die Szene mit dem Ballett im Fernsehen zeigt eine Umfunktionalisierung der Kunst durch die visuellen Medien zugunsten einer politischen Aussage. Das Ballett verliert seine Bedeutung als Kunst und spricht von einem politischen Umbruch, ob er durch den Putsch oder den Wechsel des Generalsekretärs zustande kommt. Die Kinder schreien am Esstisch wegen des Streites „Brei, Brei, Fernsehen“ (siehe im Zitat) – ein reaktualisiertes altes Motto „Brot und Spiele“, das allerdings nicht von den Herrschern kommt, sondern hier von der Bevölkerung selbst. Die neuen Medien fördern die Apolitisierung der Bevölkerung und lenken sie von den sozialen Problemen ab oder betrügen sie gar. Nicht zufällig wiederholt dabei ein Kind das Wort *мормышка*. Dieser Begriff stammt von einem Süßwasserkrebs («*мормыш*») und bezeichnet einen speziellen, glitzernden Angelhaken, der den Fisch ohne Köder anzieht. Das Fernsehen erscheint also als eine Falle, die die Zuschauer fängt, ohne etwas dafür anzubieten, statt beispielweise einen geistigen oder intellektuellen „Hunger“ zu stillen.

Der Film setzt weiterhin die russische Redewendung „Nudeln hinter die Ohren hängen“[33] («*вешать лапшу на уши*») als Sinnbild des Betruges um, aber die Nudeln hängen jetzt auf der Brille, zumal alle Mitglieder der Familie des ersten Teils (mit der Ausnahme des kleinsten Sohnes) eine Brille tragen [Abb. 1] – Signifikant einer neuen Wahrnehmung. Der Vater wirft im Zorn die Brille in den Teller seiner Tochter, die die Nudeln von der Brille aufisst (19:50) [Abb. 3]. Am Ende des zweiten Teils setzt auch die Tochter des Priesters nach dem Schei-

---

[33] Diese Redewendung bedeutet ‚jemandem Lügen erzählen‘.

tern ihres Rebellionsversuches kurz die Brille auf. Neue Medien strukturieren, ja unifizieren die Wahrnehmung, denn die Figuren tragen ähnliche Brillen. Damit wird der Maßstab der Wirkung der visuellen Medien im Gegensatz zum Buch bzw. zur Literatur kenntlich. Das Fernsehen ist ein Gemeinschaftserlebnis, dessen Einfluss ubiquitär ist, selbst in dieser Familie, in diesem Dorf, das so weit entfernt von der Eisenbahnstation liegt. Die Szene am Tisch endet damit, dass die Mutter das Ballett im Fernsehen bewundert, was sie wie hypnotisiert ausspricht und mithin den semantischen Zusammenbruch der Sprache, ihr völliges Versagen vor den visuellen Medien, veranschaulicht: „Ballett. Schön. Ich liebe. Lieben. Sehen. Ich schaue. Ballett. Schön.“[34] Was sie ironischerweise bewundert, ist der Tod, der der Sprache, der der sowjetischen Ordnung, der Tod der Religion, eventuell der des Familienlebens und der Kunst. Der Paradigmenwechsel vom mütterlichen „ich spreche“ im Zitat auf „ich sehe“ am Ende der Szene wird vollzogen, und das jüngste Kind wiederholt die Worte der Mutter. Die Tochter schaltet den Fernseher paradigmatisch in der Abwesenheit des Vaters ein. Das Fernsehen ersetzt die repressive, väterliche Machtinstanz, deren Wirkung durch die Verführung der Illusion und durch die Versprechung eines schönen, liebevollen Lebens die Macht des Vaters / der Kirche übersteigt. Der Vater trägt selbst eine Brille und wird mithin selbst zum Untergebenen der neuen Medien.

Letztendlich zeigt Muratova ein neues Verhältnis zwischen den visuellen Medien und der außermedialen Realität, die die Medien konstituieren und auf radikale Weise ändern. Nicht die visuellen Repräsentationen ahmen die ‚Wirklichkeit‘ nach, sondern die ‚Wirklichkeit‘ möchte dem Kino ähneln, wie das schwarzweiße Zelluloid des Filmes und die Theatralität der Filmszenen offenbaren. Denn im Fernsehen wird das Gezeigte realer, spannender, schöner und liebevoller, während im Leben alles ohne Poesie, langweilig, kleinlich und lieblos ist. Die visuellen Medien sind also zu einer allumfassenden und omnipotenten Machtinstanz in der postsowjetischen Gesellschaft geworden, die sie mit ihrem Einverständnis und zu ihrem Genuss betrügen und manipulieren.

[34] «Баллет. Красиво. Люблю. Любить. Смотреть. Красиво. Смотрю. Балет. Красиво.» (26:36–27:02).

Abb.1: [35]



Abb.2:



[35] Die 3 Abbildungen sind Standbilder aus: Čechovskie Motivy. DVD, CP-Digital, 30.10.2008 (Erscheinugsdatum der DVD).

Abb.3:



Literatur

Abdulaeva, Zara (2008): Кира Муратова: искусство кино. M.

Allain, Louis (1990): Театральная семиотика А.П. Чехова. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg., 1990): Anton Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. 2 Bde. Wiesbaden. Bd. 2. 254–263.

Čechov, Anton P. (1978): Татьяна Репина. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Том 12. Пьесы. 1889–1891. 77–95.

Čechov, Anton P. (1922): Тяжелые люди. Собрание сочинений. Том 8. Берлин. 16–27.

Čechovskie Motivy (Чеховские мотивы) (RU/UKR 2002). Regie: Kira Muratova; Drehbuch: Kira Muratova, Jevgenij Golubenko nach Erzählungen von Anton Čechov; Kamera: Valerij Machnev; Ausstattung: Jevgenij Golubenko; Schnitt: Valentina Olejnik; Musik: Valentin Silvestrov; Darsteller: Natalia Buz'ko; Žan Daniel', Philip Panov, Sergej Bechterev, Jurij Šlykov, Nina Ruslanova, Sergej Popov, Georgij Deliev, Vladimir Komarov; Produzent: Igor Kalenov; Produktion: Nikola Film, St. Petersburg.

Drozda, Miroslav (1990): Нарративные маски зрелого Чехова. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hg., 1990): Anton Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985. 2 Bde. Wiesbaden. Bd. 2. 264–280.

Foucault, Michel (2005): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.

Greenblatt, Stephen (1993): Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt a.M.

Kluge, Rolf-Dieter (1995): Anton P. Čechov – eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1996): Echo. In: Die Philosophin 13/1996. 68–96.

Spivak, Gayatri Chakravorti (2008): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien.

Ušakin, Sergej (2009): Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии. In: Новое литературное обозрение. № 100. 6/2009. <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/>.

Žižek, Slavoj (1996): Die Stimme in der Geschlechterdifferenz. In: Ders.: Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien. 109–124.

Christoph Garstka (Heidelberg)

Mord in London und ungestillte Sehnsucht in Barcelona: Woody Allen zwischen Dostoevskij und Čechov. Beobachtungen im Anschluss an Horst-Jürgen Gerigks Studie *Die Russen in Amerika*

Fast schon als eine Trivialität ist die Feststellung zu bezeichnen, dass Woody Allen in seinen filmischen Werken in ganz besonderem Maße den russischen Klassikern verpflichtet ist. Generationen von amerikanischen Filmkritikern werden nicht müde in ihren Stellungnahmen zu Allens jeweils neuestem Film einen ‚Dostoevsky-plot', einen ‚Chekhov-mood' oder einen Anklang an ‚Tolstoy's search for the meaning of life' zu erkennen.[1] Der Kritiker David R. Carlin, Jr. geht dabei sogar so weit zu behaupten, "Woody had become a sort of American Chekhov".[2] Spätestens seit "Love and Death" von 1975, in Deutschland unter dem Titel „Die letzte Nacht des Boris Gruschenko" gezeigt, wird das „russische Thema" für den amerikanischen Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautoren zu einer beständigen Herausforderung, die sich in den allermeisten seiner seitdem entstandenen Filmen auf irgendeine Art und Weise widerspiegelt. So kommt Ellen Chance schon 1992 zu der Vermutung:

> Allen's indebtedness to Russian literature, I believe, spans his career. Russian literary roots show even in those later Allen films that seem, at first glance, to have nothing to do with the Russian literary tradition.[3]

Und man darf sagen, dass sich diese Vermutung auch in Bezug auf Allens neueste Filme bestätigt hat, z.B. auf den 2009 erschienenen "Whatever works", mit seiner genial-exzentrischen Gelehrtenfigur Boris Yelnikoff. Chance unterscheidet in ihrer Analyse zwischen einem „expliziten" und einem „impliziten" Einfluss russischer Klassiker auf Allens Filmkunst. Sie versteht unter dem „impliziten" Einfluss allerdings nur vorgeblich „typisch russische" Problemstellungen, wie die beständige Frage nach dem „Warum des Lebens" oder Figurencharakterisierungen nach russischen Prototypen.

In meiner Untersuchung beabsichtige ich diesen „impliziten Einfluss" russischer Klassiker – im konkreten Falle den Čechovs – auch auf formale Aspekte der Erzähltechnik bzw. Darstellungsweise auszuweiten.

---

[1] Vgl. z.B. Rich (1987), Morris (1992, S. 61).

[2] Carlin (1993).

[3] Chances (1992, S. 66).

Im Folgenden möchte ich zwei von Woody Allens jüngeren Filmen in den Fokus meiner Betrachtungen stellen, zwei Filme, die Allen nicht nur seit längerem wieder einmal die Anerkennung der Kritik brachten, sondern die auch beim Publikum, und damit in finanzieller Hinsicht, Erfolg hatten: „Matchpoint" aus dem Jahre 2005 und „die romantische Filmkomödie" „Vicky Cristina Barcelona" von 2008. Ich konzentriere mich dabei allein auf den „russischen" Einfluss und lasse die vielen Bezüge zu Allens weiteren Vorbildern außer Acht. Es geht vor allem darum, basierend auf Horst-Jürgen Gerigks Studie „Die Russen in Amerika" von 1995[4], die dort schon so erschöpfend beantwortete Frage nach der Art und Weise, in der die russischen Klassiker im Bewusstsein ihrer amerikanischen Kollegen präsent sind, auf Beispiele aus der jüngeren amerikanischen Kulturproduktion anzuwenden. Dabei hoffe ich, die sich inhaltlich und formal doch stark widerstreitenden Positionen und Einfluss gebenden Vorbilder eines Dostoevskij und Čechov in zwei zeitlich eng neben einander stehenden Werken eines einzigen amerikanischen Regisseurs miteinander konfrontieren und dadurch veranschaulichen zu können.

Der „explizite Einfluss" Dostoevskijs auf das Filmschaffen Allens ist in seiner wohl derbsten und burleskesten Parodie russischer Vorbilder bereits 1975 in "Love and Death" offensichtlich. Im Film findet sich ein berühmter Dialog zwischen Boris und seinem Vater, in dem alle Romantitel Dostoevskijs und mehrere Titel seiner berühmtesten Erzählungen auf kürzestem Raum zitiert werden:

> Father: Remember that nice boy next door, *Raskolnikov*?
> Boris: Yeah.
> Father: He killed two ladies.
> Boris: What *a nasty story*.
> Father: *Bobak* told it to me. He heard it from one of *the Karamazov brothers*.
> Boris: He must have been *possessed*.
> Father: Well, he was *a raw youth*.
> Boris: Raw youth, he was an *idiot*!
> Father: He acted *assaulted and injured*.
> Boris: I heard he was a *gambler*.
> Father: You know, he could be your *double*!
> Boris: Really, how novel.

Auch wenn Woody Allens kolportierte Aussagen über Čechov – er, Allen, sei verrückt nach ihm und Čechov sei sowieso der Größte – die enorme Verehrung und Bewunderung des russischen Arztes und Schriftstellers erkennen lassen, so scheinen die offensichtlichen oder „expliziten" Verweise des amerikanischen Regisseurs auf das Werk Dostoevskijs zahlreicher und viel klarer erkennbar zu sein. Abgesehen von komödiantischen, zumeist auf einen Gag abzielenden wörtlichen Bezügen auf den russischen Romancier und vereinzelten anderen motivischen Bezügen, wie der Doppelgängerproblematik in „Zelig", ist Dostoevskij vor allem durch *ein* großes Thema in Allens Werk präsent: durch den Mord „als

[4] Vgl. Gerigk (1995, S. 30).

Faszinosum“, wie es bei Gerigk heißt;[5] in “Crimes and Misdemeanors” von 1990 noch mit der besonderen Pointe, dass „’Verbrechen und ‚Strafe’ […] im Medium der Welt Čechovs abgehandelt“ werden.[6]

Die „Dostojewskihaften Schuldverstrickungen“, wie sie ein Kritiker des „Spiegels“ ausmacht,[7] tauchen dann wieder besonders augenfällig auf in “Cassandra’s Dream” von 2007. Die zwei Brüder, die auf Geheiß ihres Onkels dessen Widersacher umbringen, um mit dem dadurch verdienten Geld endlich den sozialen Aufstieg zu schaffen, werden tatsächlich „gerichtet“. In dieser Filmwelt scheint eine moralische Weltordnung noch existent zu sein, denn der eine Täter geht an seinem schlechten Gewissen zugrunde und reißt seinen skrupelloseren Bruder mit in den Untergang. Die irdische Gerichtsbarkeit hat sie allerdings nicht überführen können. Eine ähnliche Thematik ist auch Grundlage von „Matchpoint“. Beide Filme könnten als Variationen zum Thema „Mord und Sühne“ gesehen werden. Gezeigt wird jeweils ein „perfektes“ Verbrechen, „perfekt“ insofern, als die staatlichen Strafverfolgungsinstanzen keine Beweise für die Schuld der Täter finden können. Es kann dann nur noch darum gehen, wie das Gewissen des Täters mit seinem Verbrechen umgeht und ob, beim Versagen der Rechtsinstanzen, so etwas wie das „Schicksal“ die durch den Frevel gestörte Ordnung wieder herstellt oder nicht.

Doch bevor wir zur Filmanalyse kommen, sei noch ein kurzer Blick auf Čechovs Verbreitung im englischen Sprachraum allgemein und auf seine Bedeutung für Woody Allen im Besonderen gestattet. Die von Peter Henry gesammelte und herausgegebene Bibliographie “Anton Chekhov in English, 1998 – 2004 – 2008” führt 524 Titel auf, die in den zehn Jahren zwischen 1998 und 2008 im angelsächsischen Sprachraum erschienen sind.[8] Dazu zählen u.a. Übersetzungen, Adaptionen, Čechov-Studien, biographisches Material, ausgewählte Dissertationen und Reviews. Zu den Werken, die auf Čechov basieren oder von ihm inspiriert sind, werden ausdrücklich nur solche gezählt, die schon im Titel einen eindeutigen Bezug erkennen lassen. Deshalb sind viele Publikationen, die deutlich unter dem Einfluss Čechovs verfasst wurden, nicht aufgelistet. Diesbezüglich macht der Herausgeber eine interessante Beobachtung: In den letzten 10–15 Jahren seien Čechovs Werke in Nordamerika sogar populärer geworden als in Großbritannien. Seine Theaterstücke und auch die Bearbeitungen seiner Erzählungen seien in den USA und in Kanada jedoch häufig derart drastischen Veränderungen unterzogen, dass das Theaterpublikum kaum noch den originalen Čechov erkennen könne, sondern nur eine flotte Parodie, Satire oder einen Pastiche. Sogar für anspruchsloses Entertainment dienten seine Stücke als Aus-

---

[5] So der Titel eines Hauptkapitels in Gerigks Studie über die „Russen in Amerika“ (1995, S. 103-239).

[6] Vgl. Gerigk (1995, S. 198).

[7] Vgl. Höbel (2007).

[8] Im Internet abrufbar unter: http://www.basees.org.uk/down/Chekhov_Bibliography.pdf.

gangsmaterial, so dass man wohl behaupten könne, dass der russische Schriftsteller vollständig in das kulturelle Leben Amerikas integriert sei.

Was bedeutet aber die *vollständige* Integration eines ausländischen Schriftstellers in das kulturelle Leben einer anderen Nation? Diese Feststellung besagt nichts anderes, als dass Čechovs Werke selbst – in Übersetzungen oder gar im Original – von einem kulturell durchschnittlich interessierten Amerikaner gar nicht mehr gelesen oder gesehen werden müssen. Dieser wird trotzdem ein eigenes Čechovbild, eine Ahnung oder einen Begriff von dem haben, wofür dieser russische Klassiker steht. Ein solches, über Kritiken, Essays, Bearbeitungen, Zitate und sonst vielerlei Arten vermitteltes, „sekundäres" Čechovbild, wie ich es einmal nennen möchte, ist natürlich nicht sehr differenziert und besteht vielleicht oftmals aus nicht mehr als einem einzigen Schlagwort. Es funktioniert jedoch in der kulturellen Kommunikation zur Beschreibung eines ganz bestimmten Sachverhaltes. Als ein solches Schlagwort möchte ich einmal das unzählig oft genutzte Wort von der "Chekhov mood" oder "Chekhovian mood" in den Vordergrund stellen. Čechovs Charaktere, die ganzen Dmitrijs, Mašas, Irinas und Grigorijs, mögen einem heutigen Amerikaner nicht viel sagen. Genauso wenig wird er die Frage, worum es eigentlich im „Onkel Vanja", im „Kirschgarten" oder in der „Möwe" geht, präzise beantworten können. Allerdings ist die Qualifizierung „typische Čechovsche Stimmung" sehr wohl geläufig. Mit der vermeintlich spezifischen Atmosphäre eines Čechovstücks, mit der Gemütslage der dort und in den Erzählungen auftretenden Durchschnittshelden scheint eine ganz bestimmte Vorstellungswelt assoziiert zu sein, die im amerikanischen kulturellen Diskurs mit festen Inhalten gefüllt ist. Bei einem nur kursorischen Überblick über Kritiken zum Filmschaffen Woody Allens habe ich auf Anhieb folgende Werke Allens gefunden, denen oftmals ganz unspezifisch ein "Chekhov-Mood" unterstellt wird: "Interiors", "Manhattan", "Hannah and Her Sisters", "Radio Days", "September", "Bullets over Broadway", "Melinda and Melinda" und eben auch "Vicky Cristina Barcelona".[9]

In aller gebotenen Kürze möchte ich versuchen, zumindest einige dieser Vorstellungsassoziationen hervorzuheben, um sie dann später bei der Analyse von "Vicky Cristina Barcelona" anwenden zu können. Dafür soll zunächst wiederum auf Horst-Jürgen Gerigks Arbeit zurückgegriffen werden, die bereits entscheidende Stichworte geliefert hat. Als einen für die Einflussnahme Čechovs und Turgenevs auf die amerikanische Kultur zentralen Punkt macht Gerigk das bei beiden Autoren zu beobachtende Phänomen der Gestaltung der „Hinfälligkeit

[9] Herausgegriffen sei an dieser Stelle nur ein typischer Ausschnitt aus einer Kritik zu „Vicky Cristina Barcelona" in der „Neuen Züricher Zeitung" vom 19.05.2008: „Den einzig auf Geld und Sicherheit bedachten Amerikanern hält der Autor in dieser seiner jüngsten Liebeserklärung an die Alte Welt in einer Mischung aus Henry James und Tschechow die Europäer entgegen, die nach dem Sinn des Lebens fragen – und demjenigen der Kunst." Siehe auch Stenberg (1998, S. 204–213).

des Schönen“ aus.[10] Diese bei beiden Autoren anzutreffende, eigentlich bittere und zu Wehmut und Nostalgie verleitende Einsicht in die Vergänglichkeit aller Existenz führt andererseits jedoch dazu, dass in den Werken dieser zwei russischen Klassiker dem „erfüllten Augenblick“ ein ganz besonderer Stellenwert eingeräumt wird. Das heißt, dass Illusion und wohl auch Projektion als zentrale Bestandteile eines erfüllten Augenblicks gegen die Hinfälligkeit alles Seins als Rechtfertigung des Lebens aufgewertet und gestaltet werden. Und an diesem Punkt setzt, zumindest bei Čechov, die Komik ein. Denn eine in Illusion und Projektion verstrickte Figur wird kitschanfällig. Die Komik resultiert aus der Spannung zwischen der dem Autor und dem Leser bewussten Vergänglichkeit und der Seinsvergessenheit der sich unreflektiert dem Augenblick ergebenden Figur. Gerigk macht diesbezüglich für Čechov in Abgrenzung zu Turgenev auf einen entscheidenden Unterschied aufmerksam, der auch für Allens Film wesentlich ist. Čechov schildere den Augenblick der Existenz als Augenblick der Illusion nur „einfach“ und nicht „gedoppelt“:

> Einfach – das heißt: der Augenblick der Existenz als Augenblick der Illusion wird nur als unmittelbares Erlebnis gestaltet. Der Erlebende gelangt nicht zur Reflexion dessen, was er erlebt hat.[11]

Daraus resultiert der ausschnitthafte Charakter seiner Erzählungen und Stücke, das Gefühl, mit der Frage, „was will Čechov uns damit sagen?“ alleine gelassen worden zu sein. Diese ganz besondere Čechovsche Darstellungsart erlaubt es auch in Kunstwerken, in denen kein expliziter Bezug – thematisch oder sogar wörtlich – auf das Werk des russischen Arztes zu finden ist, trotzdem seinen Einfluss in Anschlag zu bringen, so wie es meiner Meinung nach bei „Vicky Cristina Barcelona“ der Fall ist.

Penelope Cruz, die 2009 für ihre Rolle als Maria Elena in „Vicky Cristina Barcelona“ mit dem Oscar als beste Nebendarstellerin ausgezeichnet wurde, weist in einem Interview zu diesem Film auf einen weiteren Aspekt hin, der den “Chekhov-mood” ausmacht. Sie sagt dort:

> Ich wollte meine Rolle [als Maria Elena] sehr dramatisch und tragisch spielen, aber als ich den Film dann als Ganzes sah, musste ich viel lachen. Der Film ist lustig, weil die Figuren so viel leiden. Es sind keine Schauspieler, die eine Komödie machen, sondern Figuren, die auf der Suche nach einer Lösung sind, die ihrem Leid ein Ende setzt.[12]

Eine solche Feststellung würde die meisten Čechovstücke ebenfalls sehr gut beschreiben. Sie lenkt auf das mit Čechovs Namen verbundene Phänomen der Gattungsüberschreitung zwischen Komödie und Tragödie hin. Dieses Lavieren zwischen klassischen Kennzeichnungen seiner Werke ist auch für Woody Allen typisch. In einem Interview zu seiner in Spanien spielenden „romantischen Ko-

---

[10] Vgl. Gerigk (1995, S. 284 ff.).

[11] Ebd., S. 285.

[12] Siehe Bonusmaterial der deutschen DVD-Ausgabe.

mödie“ – so die Bezeichnung von „Vicky Cristina Barcelona“ durch die Verleihfirma – verweist der Regisseur auf die berückenden Ingredienzien seines Films. Man sehe wunderschöne Frauen und einen charmanten Mann in einer fantastischen Stadt und lausche dazu betörender Gitarrenmusik. Gleichwohl müsse er, so Allan, doch zugeben, dass es ein sehr trauriger Film sei und bestimmt genauso dunkel wie “Crimes And Misdemeanors”, “Matchpoint” oder “Cassandra’s Dreams”, also Filme, in denen brutale Morde im Zentrum stehen.[13] Der Kritiker Bert Cardullo bezeichnet diese Art von Mischgenre als “seriocomic”, spricht Allen jedoch im Vergleich zu seinem russischen Vorbild die Meisterschaft ab:

> […] people think that Allen is the cinema’s answer to drama’s Chekhov: serious, comic, and deliciously melancholy, all wrapped up in the same tidy little package. One, just one, difference between Allen and Chekhov (it’s difficult to join their names in the same sentence) is that the latter had some distance on himself and life, to put it mildly. Irony played a large part in his art, […] Allen loves himself and New York so much, he’s nostalgic about both before the fact, to the point of making it and his own person the real subject of his movies.[14]

Auch wenn Allen demnach also nur ein narzisstischer und mäßig begabter Čechovepigone sein sollte, möchte ich dennoch auf einen weiteren Aspekt der “Chekhov-Mood” verweisen, der auch für Allens Filme charakteristisch ist: die Dialogtechnik und die Bedeutung der nonverbalen Kommunikation. Čechovs wirkungsmächtige Neuerung in diesem Bereich hat Martin Esslin mit folgenden Worten umrissen:

> It was Chekhov who first deliberately wrote dialogue in which the mainstream of emotional action ran underneath the surface. It was he who articulated the notion that human beings hardly ever speak in explicit terms among each other about their deepest emotions, that the great, tragic, climactic moments are often happening beneath outwardly trivial conversation.[15]

Demnach war es zuerst Čechov, der in fast ausufernder Weise solche Dialoge geschrieben hat, in denen die wesentliche emotionale Handlung unterhalb der Oberfläche verborgen bleibt, der kommunikative Informationsfluss zwischen zwei Figuren allein also eigentlich bedeutungslos ist. Als ein Beispiel verweist Esslin auf die Schlussszene im „Kirschgarten“, in der Lopachin und Varja sich zum letzten Mal treffen und, anstatt sich ihre Liebe zu gestehen, über das Wetter und das kaputte Thermometer reden. Bei Čechov reden die Leute nicht explizit in wohlgesetzten und treffenden Worten über ihre Empfindungen und Ansichten, sondern teilen ihre Emotionen auf andere Art mit, sei es in trivialen Worten, in unwillkürlichen Gesten oder in Pausen. So offenbaren Gespräche über Kunst, Politik und Gesellschaft weniger eine bestimmte Weltanschauung, als dass sie vielmehr indirekt die emotionalen Befindlichkeiten ihrer Sprecher entlarven.

---

[13] Tobias (2008).

[14] Cardullo (2000, S. 397).

[15] Esslin (1994, S. 200).

Doch kommen wir nun zu der Gegenüberstellung der beiden Filme Woody Allens, einmal unter dem Aspekt des „Mordes als Faszinosum“ in der Nachfolge Dostoevskijs, das andere Mal unter dem Aspekt der „Hinfälligkeit des Schönen“ in der Čechovschen Perspektive.[16]

Die Handlung von „Matchpoint“ ist kurz erzählt. Der ehemalige Tennisprofi Chris Wilton heuert als Tennislehrer in einem vornehmen Londoner Club an und lernt dort die zur englischen Oberschicht zählenden Tom und Chloe Hewett kennen. Der irische Aufsteiger kann in der vornehmen Familie bestehen und heiratet schließlich Chloe. Gleichzeitig verliebt er sich jedoch in Toms Verlobte Nola Rice, eine arbeits- und mittellose amerikanische Schauspielerin. Als Nola ein Kind von Chris erwartet, droht sie die geheime Liaison zu verraten, was Chris‘ Aufstieg beenden würde. Er ermordet Nola und lebt weiter an der Seite von Chloe. Seine Tat bleibt ungesühnt.

Woody Allen gibt in seinem Film deutliche Hinweise auf seine russische Vorlage, Dostoevskijs Roman „Verbrechen und Strafe“. Mit Ellen Chance könnte man hier deshalb von einer „expliziten“ Einflussnahme der russischen Klassiker reden. Blicken wir also näher auf die konkreten Bezüge.

In der berühmten Eingangsszene von „Matchpoint“ fliegt ein Tennisball über das Netz (00:45–01:26). Eine Stimme aus dem Off, die kurz darauf der Hauptfigur Chris Wilton zugeordnet werden kann, räsoniert über die Vorzüge des Glücks vor denen des Talents, als das Bild bei einem Netzkantenschlag einfriert: der Ball kann ins eigene Feld zurückfallen oder aber in das des Gegners. Der Spieler hat keinen Einfluss mehr darauf, ob er diesen Punkt machen wird, das Spiel vielleicht sogar gewinnt, wenn es sich um einen „Matchpoint“ handelt, oder als Verlierer herausgeht. In dieser Sequenz ist der thematische Rahmen des Films und die in ihm umrissene philosophische Problemstellung vorgezeichnet: Der Held wird das Schicksal im geeigneten Moment herausfordern, um herauszufinden, ob er eine „Laus“ ist oder ein genialer Mensch, der das Glück auf seiner Seite hat und den Aufstieg schafft. Man kann unschwer Anklänge an den Napoleonmythos in „Verbrechen und Strafe“ heraushören.

Tatsächlich macht der Regisseur und Drehbuchautor Allen unmissverständlich klar, dass trotz der sich zunächst entwickelnden Liebes- und Ehebruchsgeschichte die russische Vorlage im Hintergrund stets präsent ist. Die Hauptfigur Chris wird nämlich nicht nur gezeigt, wie sie “Crime and Punishment” liest, sondern auch wie sie “The Cambridge Companion to Dostoevskii” studiert, eine von W.L. Leatherborrow herausgegebene wissenschaftliche Studie zum russischen Schriftsteller – nebenbei bemerkt ist das die einzige Stelle in der Filmgeschichte, die ich kenne, in der der Held Sekundärliteratur liest und dazu noch von einem ausgewiesenen Slawisten (03:38–03:45). Zusätzlich folgt auch noch ein Gespräch der Eltern der Hewetts über die Mesalliancen ihrer beiden Kinder,

[16] Zitate aus beiden Filmen werden im Folgenden durch den Verweis auf die Laufzeit / den Time Code (TC) der im Literaturverzeichnis angegebenen DVDs direkt im Text belegt.

der Sohn mit einer armen Schauspielerin, die Tochter mit einem irischen Tennislehrer (15:30–16:42). Chris jedoch, so der Vater, habe mit einem Gespräch über Dostoevskij Eindruck gemacht, und so entschließt sich der Vater, dem irischen Tennislehrer eine lukrative Stelle in seinem eigenen Unternehmen anzubieten: Für ihn kann der gesellschaftliche Aufstieg, Dostoevskij sei Dank, beginnen.

Bei der Schilderung des Mordes schließlich geht Allen bis ins Detail auf sein russisches Vorbild ein. Schon die Vorbereitung wird minutiös geschildert, der Erwerb und Transport der Mordwaffe, der ausgeklügelte Plan und schließlich die Angst im Treppenhaus, als ein Nachbar vehement an die Tür klopft, hinter der der Mörder soeben sein Opfer getötet hat. Chris legt eine falsche Fährte, indem er zunächst in die Wohnung der alten Nachbarin Nolas eindringt, die ihn zunächst misstrauisch von der Tür abweisen will, ihn dann aber erkennt und einlässt. Chris erschießt sie, raubt Wertgegenstände aus ihrem Besitz und wartet dann auf Nolas Rückkehr, um sie ebenfalls im Hausflur zu erschießen. So sollen die Polizeibehörden dazu gebracht werden, einen Raubmord an einer alten Frau zu vermuten, den Nola dann zufällig gestört habe, so dass sie als unerwünschte Zeugin ebenfalls sterben musste (ab 1:21:35–1:36:16).

Allen spielt hier mit der Dostoevskijschen Vorgabe: Beide Opfer sind überrascht und völlig hilflos, sie wehren sich nicht.[17] Die alte Frau ist aber alles andere als eine garstige und boshafte Wucherin ohne Nutzen für die Menschheit, sondern eher ein zufälliges Opfer wie die Schwester der Wucherin Elizaveta; das scheinbar „zufällige“ Opfer Nola dagegen ist mit vielen Zügen der Sonja Marmeladova ausgestattet, die mit Elizaveta ja befreundet ist. Sie ist völlig verarmt, ihre Mutter, nicht der Vater, ist eine Trinkerin, sie liebt ihre Schwester. Um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren, hat sie mit reichen Männern geschlafen, was man wohl als Prostitution bezeichnen könnte. Als Nola von Chris jedoch ein Kind erwartet, will sie kein Geld und keine Abtreibung, sondern nur ein normales Familienleben führen. Chris ermordet mit Nola also ganz definitiv seine Chance auf moralische Läuterung, so wie Sonja Marmeladovna sie bei Raskolnikov in Gang setzt, und verwirft standesgemäßes „kleines“ Glück zugunsten eines fulminanten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstiegs. Das Verbrechen bleibt ungesühnt, weil auch Porfirij Petrovič, d.h. Detective Banner, zwar von Chris als Mörder überzeugt ist, aber durch einen Zufall keinerlei Beweise hat: Das Diebesgut hat Chris in die Themse geworfen, dabei prallte ein Ring an der Uferumzäunung wie ein Ball an der Netzkante ab (vergleiche die Eingangsszene) und wurde von einem Obdachlosen aufgehoben.

[17] Dieser Umstand ist für Dostoevskijs Verbrechertypologie von großer Bedeutung, vgl. dazu Gerigk (1995, S. 112): „Die Morde, die Dostojewskij schildert, haben ein gemeinsames Kennzeichen. Sie zeigen uns das Opfer im Zustand der vollkommenen Wehrlosigkeit. Durch solche Konstruktion veranschaulicht Dostojewskij das freiheitliche Tun des Täters. Würde sich das Opfer wehren und käme es zu einem Handgemenge zwischen Täter und Opfer, so würde das freiheitliche Tun des Täters unklar […]. Dostojewskij aber legt die Morde, die er schildert, so an, dass überhaupt kein Zweifel darüber entstehen kann, dass der Täter freiheitlich handelt.“

Dieser wiederum verstarb in der gleichen Nacht, so dass die Polizei ihn für den Mörder halten muss, nachdem sie das Diebesgut bei ihm gefunden hat.

Wenn schon die Behörden machtlos sind, kann allein das Gewissen des Täters zu Reue und Bekenntnis führen. Dieses meldet sich auch bei Chris, und zwar in der gleichen Form wie bei Raskolnikow, im Albtraum. Dazu stellt Gerigk fest:

> In keinem anderen Roman Dostojewskijs werden so viele Träume geschildert wie in *Verbrechen und Strafe*. Dies hat seinen Grund darin, dass sich in Raskolnikows Träumen sein verdrängtes Gewissen meldet, das ihn auf den Boden der Sittlichkeit zurückruft, den er durch den Vollzug seines Verbrechens verlassen hat. Raskolnikows Träume sind fast ausschließlich Albträume.[18]

In „Matchpoint" erscheinen Chris nachts die „Geister" der von ihm Ermordeten, der Nolas und der der Nachbarin, und machen ihm bittere Vorwürfe (1:50:50–1:54:15). Er aber antwortet: „Die Unschuldigen müssen manchmal ausgelöscht und vernichtet werden, um einem größeren Ziel Platz zu machen. Diese Antwort ganz im Sinne des Napoleonverehrers aus „Verbrechen und Strafe" ist ungeheuerlich, bedenkt man, welches „größere Ziel" die Verbrechen rechtfertigen soll. Es geht keineswegs um einen Gewinn für die gesamte Menschheit, so wie er Raskolnikov noch vorgeschwebt haben mag, sondern allein um die Befriedigung des ganz egoistischen und hedonistischen Triebs nach materiellem Wohlstand und gesellschaftlicher Anerkennung. Zudem wird der Traum als Stimme des Gewissens und Möglichkeit, zu höherer Einsicht zu gelangen, parodiert, indem gleichzeitig mit Chris' Albtraum der des Detectives gezeigt wird, dem im Traum die „Lösung" des Falles aufgeht. Detective Banner hat im Schlaf den wahren Tathergang mit Chris als Mörder gesehen. Allerdings muss ihm sein Sergeant am anderen Tage sagen, dass mittlerweile der Obdachlose gefunden worden sei und so der Täter zweifelsfrei feststehe (1:54:16–1:56:06). Der Film endet mit einem „glücklichen" Familienbild: Auch Chloe hat mittlerweile ein Kind bekommen, Chris' Aufstieg in der Firma des Schwiegervaters ist perfekt, und London liegt ihm bildlich zu Füßen (1:56:07–1:57:32). Im Film aus dem Jahre 2005 gibt es keinen Epilog wie im russischen Roman des Jahres 1866, der den langen Weg des Mörders zur wirklichen Sühne seiner Tat auch nur andeutet. In dieser modernen Welt gibt es, wie Chris es ausdrückt, keinen Sinn und keine Gerechtigkeit mehr, und deshalb wäre ein reuevolles Gewissen nur ein Anachronismus.

In dieser Lesart, bzw. „Sehart", zieht der amerikanische Regisseur Allen den russischen Schriftsteller heran, um einen überaus kritischen Kommentar zum Zustand der vollständig materialistisch ausgerichteten, spätkapitalistischen und postmodern-beliebigen westlichen Gesellschaft zu formulieren. Man darf aber wohl auch noch auf eine andere mögliche Deutung verweisen, in der die hohe Kunst Dostoevskijs und seine „machiavellistische Poetik", wie Gerigk sie

[18] Gerigk [o.J.], S. 3.

nennt,[19] zum Auslöser für eine Phantasie des Helden Chris Wilton werden, die uns als reales Geschehen präsentiert wird. Ich meine damit Folgendes: „Matchpoint“ ist ganz offensichtlich ein zweigeteilter Film, in dem die beiden Teile merkwürdig unverbunden nebeneinander stehen und sich in ihrer narrativen Struktur zu widersprechen scheinen. Der Film ist im ersten Teil eine Aufsteiger- und Liebesgeschichte, der Held Chris ein Abenteurer, der sein Glück macht. Nachdem er die Tochter aus reichem Hause geheiratet und in der Firma des Schwiegervaters beruflichen Erfolg hat, könnte die Geschichte beendet sein. Der Kriminalgeschichte des zweiten Teils liegt nun eine ganz andere Figurenkonstellation zugrunde, der Held ist ein Täter, es gibt Opfer und Detektive und am Schluss die Pointe, dass der Verbrecher für seine Tat nicht zur Rechenschaft gezogen wird.

Und nach dieser Beobachtung kommt Dostoevskij ins Spiel: Vorgeführt wird er uns in seinem Buch „Verbrechen und Strafe“, im wissenschaftlichen Kommentar über ihn und im direkten Gespräch allein im ersten Teil. Die Handlung dieses Teils weist jedoch keinerlei Übereinstimmungen mit irgendeinem Werk des Russen auf, hier ist Chris keineswegs ein „Raskolnikov“. Man fragt sich vielmehr, warum der Russe hier überhaupt auftaucht. Um in der englischen Oberschicht zu reüssieren, sollte ein Ire vielleicht eher andere Autoren vorziehen. Im zweiten Teil dagegen wird Dostoevskijs Name oder der eines seiner Werke nicht erwähnt, dafür sind Mordgeschehen und Traum direkte Entlehnungen aus seinem Roman. Und ich möchte nun behaupten, dass uns dieser zweite Teil ein cerebrales Spiel vorführt, eine Art Tagtraum des Helden, inspiriert durch die Lektüre Dostoevskijs im ersten Teil. Der Regisseur gibt einen versteckten Hinweis auf die andere Realitätsebene, die mit dem zweiten Teil einsetzt, indem er die Szene, die zwischen beiden Teilen steht, in einem Museum spielen lässt. Chris trifft Nola nach längerer Zeit „ganz zufällig“ bei einer Ausstellung in der *Tate Modern*, obwohl sie eigentlich nach Amerika zurück gefahren ist (50:32–55:32).

An diesem Ort der „eingefangenen Imaginationen“ und der künstlichen Paradiese beginnt nun Chris mit seinem Gedankenspiel: Was wäre, wenn ich mit dieser Frau tatsächlich eine Affäre anfangen würde? In diesem Traum kommt, wie Gerigk es formuliert, „das Psychogramm des Träumenden zum Ausdruck, der aber niemals (!) mit dem Autor gleichzusetzen ist“.[20] Im Traum drückt sich vielmehr ein psychischer Defekt, ein seelischer Mangel des träumenden Bewusstseins aus. Der Moment des Zusammentreffens im Museum, nach dem der Traum einsetzt, wird in dieser Hinsicht sorgfältig vorbereitet. Chris empfindet, im Büro sitzend, eine „klaustrophobische“ Enge, er ist im Rückstand mit seinen Terminen und schluckt Medikamente. Er hetzt zum Termin mit seiner Frau in das Museum und aus dem Off ertönt … die Titelmelodie, eine italienische

[19] Gerigk (1981, S. 3–26).

[20] Gerigk (2002, S. 56).

Opernarie, so als ob jetzt eine neue, zweite Geschichte einsetzt, die uns die Konsequenzen des ersten Teils in der seelischen Innenschau des Helden schildert. Chris hat durch seinen Aufstieg eine Fülle von Aspekten seiner Persönlichkeitsstruktur verleugnen müssen, die sich nun wiederum bemerkbar machen. Nola steht zu Beginn der Handlung in den gleichen Startlöchern wie Chris. Beide kommen aus einfachsten Verhältnissen, wobei seine irische Herkunft mit ihrer alkoholkranken Mutter konkurriert. Die Schauspielerin bleibt aber auf der Strecke, oder, wenn man es so will, sich selbst und ihrer Abkunft treu. Nola erscheint wie ein weibliches *alter ego* oder eine Doppelgängerin von Chris. Sie verkörpert eine seelische Komponente, die Chris in der Realität zwar zunächst hinter sich lässt, die sich jedoch immer wieder meldet. Der Tagtraum ist vor diesem Hintergrund eine notwendige und exemplarische Exekution dieser Komponente. Der „perfekte Mord", wie Chris ihn bei Dostoevskij vorgebildet findet, darf allerdings nicht, wie bei dem russischen Vorbild, durch Reue und Gewissensbisse in seiner Wirkungskraft eingeschränkt werden. Auch Nolas Kind ist mit ihrer Mutter gestorben, womit endgültig alle Schatten der Vergangenheit auch für die Zukunft vernichtet sind und der Aufstieg zu einem ganz neuen Leben vollendet ist.

Von ganz anderer Art als dieses doch düstere und humorlose Aufsteigerdrama im nebelverhangenen London scheint da der von Sonne und Licht durchflutete, nur drei Jahre später in Barcelona gedrehte Film „Vicky Cristina Barcelona" zu sein. Auch seine Handlung ist schnell zusammengefasst. Die beiden jungen Amerikanerinnen Vicky und Cristina wollen den Sommer in Barcelona verbringen. Sie lernen dort den spanischen Maler Juan Antonio kennen, und Vicky verbringt mit ihm eine Liebesnacht. Als sie aber vor einer tieferen Beziehung zurückschreckt, zieht Cristina zu dem Maler und wird seine Geliebte. Schließlich taucht Juans Exfrau Maria Elena auf. Sie ist ebenfalls eine Künstlerin, und es beginnt eine Ménage-à-trois. Als Cristina sich jedoch zurückzieht, wird auch die Beziehung zwischen Maria Elena und Juan wieder problematisch. Da probiert Vicky es noch einmal bei Juan, doch wird sie von der mit einer Pistole um sich schießenden Maria Elena vertrieben. Die beiden Amerikanerinnen fliegen wieder zurück in die Vereinigten Staaten.

Sieht man einmal ab von dem doch etwas konstruierten und bemühten Hinweis auf die „drei Schwestern", Vicky, Cristina und Maria Elena, finden sich im Film keine weiteren expliziten Bezüge auf Čechov, so wie sie zuvor für Dostoevskij in „Matchpoint" ausgemacht werden konnten. Gleichwohl kann auch „Vicky Cristina Barcelona" als Film gesehen werden, den Allen im "Chekhov-Mood" gedreht hat, wenn man die oben angeführten Merkmale dieser spezifischen Atmosphäre auf ihn bezieht.

Charakteristisch dafür ist z.B. die Erzählerstimme aus dem Off als Medium der Innenwelt der Charaktere. Sie spricht keine Urteile aus und ist keineswegs wertend, gleichwohl sind die Kommentare voller unwillkürlicher Komik, denn sie zeigen dem Zuschauer in Klischees, oder in „Futteralen" erstarrte Figuren,

die in ihren Ausbruchsversuchen aufreizend hilflos wirken. Die Komik resultiert aus einem besonderen erzähltechnischen Kunstgriff, der auch für Čechov typisch ist: Die Erzählerstimme stellt hier eigentlich eine Sonderform der erlebten Rede dar, die nicht modalisiert, sondern quasi „autorisiert" ist. Der Erzähler ist damit keineswegs eine ordnende und relativierende Instanz, die Distanz zum Geschehen schafft, sondern verkündet unmittelbar und „ungepuffert" die naive Reaktion der Helden auf das, was ihnen widerfährt. Die Selbstentblößung der Innenwelt ist aber immer kitschanfällig und somit für den Zuschauer lächerlich.

Die Dialoge zwischen den handelnden Figuren sind darüber hinaus oftmals durch die gleiche Technik bestimmt, wie wir sie oben mit Martin Esslin für Čechov in Anschlag gebracht haben, Dialoge, "in which the mainstream of emotional action ran underneath the surface". Der Komiker Allen blendet jedoch in seinem Film alle daraus resultierenden tragischen Konsequenzen aus. Bei ihm ist diese Art der Dialoggestaltung eher ein Mittel, einen schnellen Gag zu landen, so wie Vickys mehrfach thematisierte Magisterarbeit über katalanische Identität, zu der die amerikanische Gastgeberin nur bemerkt: „Im Herbst wird sie heiraten, und alle ihre Probleme sind dann gelöst." (03:55)

Der männliche Protagonist, Javier Bardem, ist eine reine Projektionsfigur, und entspricht in seiner Künstlichkeit der Stadt, in der er lebt, und in der die Handlung spielt. Barcelona ist durch Gaudí und Miró, durch Tapas, Wein und Gitarrenmusik präsent und durch sonst nichts. Die Stadt wird somit nur aus der Perspektive der amerikanischen Helden geschildert, die das sehen wollen, was sie ohnehin schon wissen. Genauso besitzt „Don" Juan Antonio keinen fixierbaren individuellen Charakter, sondern ist der ideale *Latin Lover*, ein emotionaler Südländer par excellence, der ständige Verheißung, aber nie konstante Erfüllung verspricht. Er ist eine Konstruktion der sehnsüchtigen (nordischen) Frau, ein Spiegelbild ihrer lustvollen und geheimen Träume, die ein bürgerlicher Mitteleuropäer oder ein "white urban American" wie Vickys Verlobter, der „anständige und erfolgreiche Doug", nie zu erfüllen vermag. Dabei ist Juan Antonio derart konturlos, dass es über ihn heißt, sogar seine Malerei sei nur die Kopie von der seiner Ehefrau Maria Elena. Es gibt ihn nur, weil er von den Frauen gewünscht ist. Damit ist er das ideale Reizobjekt, und mit ihm lässt sich der perfekte ästhetische Augenblick erleben**.** Dieser wird in Spanien natürlich durch Rotwein und gefühlvolle Gitarrenmusik eingeleitet, die Vicky und Juan in einer lauen Sommernacht genießen (26:19–28:35). Das anschließende Gespräch zwischen den beiden ist vor allem deshalb interessant, weil Juan keinen Fehler macht: Er sagt genau das, was in dieser intimen Atmosphäre angebracht ist, und verhält sich genau so, dass Vicky sich ihm hingibt, obwohl sie noch ärgerlich ist, weil der Spanier zunächst ihre Freundin Cristina verführt hatte. Entscheidend ist jedoch in diesem Augenblick, dass Vicky es sich *wünscht*, dass Juan ihr sagt, sie sei wunderschön. Also tut er es auch.

Auch Cristina erlebt mit dem spanischen Maler Augenblicke einer perfekten Harmonie. Die Erzählerstimme betont dabei jedoch die Unwägbarkeit der Emo-

tionen, wenn sie in typisch Čechovscher Technik auf den puren Anschein der Empfindungen verweist, wie es folgende Passage verdeutlichen soll:

> Inzwischen begann Cristina die Dimension der Beziehung [zu Juan Antonio] zu erahnen, die sie immer gesucht hatte, die ihr aber immer verwehrt geblieben war. Sie war die Geliebte eines aufregenden Mannes, eines Künstlers, von dessen Werk sie überzeugt war. Sie sah sich bereits als eine Art Kosmopolitin, nicht mehr erstickt durch die amerikanische, ihrer Meinung nach puritanische und materialistische Kultur, für die sie wenig übrig hatte. Sie sah sich eher als europäischer Geist, eins mit den Denkern und Künstlern, die, wie sie fand, ihre tragische, romantische und freigeistige Sicht des Lebens widerspiegelten. (34:23)

Hervorzuheben sind Wendungen wie „sie fand“, „sie sah sich“, „ihrer Meinung nach“, „erahnen“ etc. Der Zuschauer kann durch sie sofort den Illusionscharakter dieser Empfindungen erkennen, ohne dass die Gefühle der Heldin definitiv als kitschig gebrandmarkt werden.

Der Höhe- und Schlusspunkt dieser Beziehungständeleien ist eine Katastrophe, die zur Farce wird (1:24:26–1:28:17). Juan Antonio wird als Figur anfangs eingeführt mit den Worten, seine Exfrau habe ihn umbringen wollen. Getreu der Maxime Čechovs, nach der eine im 1. Akt erwähnte Pistole im 3. Akt auch abgefeuert werden muss, lässt Allen seinen Film mit einem Anschlag enden, nach dem die Beziehungen der Protagonisten untereinander endgültig aufgelöst sind. Als Cristina Juan wieder verlässt, versucht die inzwischen mit Doug verheiratete Vicky noch einmal eine Annäherung an den Künstler. Ihre amerikanische Gastgeberin hatte ihr prophezeit, sie werde mit Doug ein unglückliches Leben führen, so wie sie es mit ihrem Mann tue – damit offenbaren sich auch die letzten Hauptfiguren des Films als „unglücklich“. Als Vicky und Juan Antonio sich im Atelier näher kommen, fallen jedoch Schüsse: Maria Elena schießt mit einer Pistole sehr dilettantisch auf das verhinderte Liebespaar, aber nur Vicky wird leicht verletzt. Die „Eskapaden“ der beiden Amerikanerinnen sind damit beendet, alle Figuren gehen wieder auseinander.

Das Schlussbild (1:29:39–1:30:18) wirkt wie eine Illustration zu der These Gerigks, dass bei Čechov der Augenblick der Existenz als Augenblick der Illusion nur als unmittelbares Erlebnis gestaltet wird und der Erlebende nicht zur Reflexion dessen gelangt, was er erlebt hat. Vicky und Cristina fliegen ab, die Flughafenszene entspricht dem Beginn des Films und verdeutlicht so das Episodenhafte dieses kleinen Lebensausflugs. Es geht immer weiter, und irgendwann war das dann Alles. Der Erzähler ist in seiner naiven Unerbittlichkeit konsequent bis zum Schluss und teilt uns über das weitere Schicksal Vickys und Cristinas mit:

> Zu Hause wartete auf Vicky die große Hochzeit mit Doug, das Haus, auf das sie sich einigten, und das Leben, das sie sich vor dem Sommer in Barcelona ausgemalt hatte. Cristina setzte ihre Suche fort, lediglich wissend, was sie *nicht* wollte.

Die bittere Erkenntnis teilt Woody Allen mit Čechov: Diese Menschen werden bis zu ihrem Tode weiterhin unglücklich sein … aber das ist doch zum Lachen.

Literaturverzeichnis

Zitierte DVDs

Match Point. Regie: Woody Allen. Paramount Pictures 2006.

Vicky Cristina Barcelona. Regie: Woody Allen. Concorde Home Entertainment 2009.

Literatur

Cardullo, Bert (2000): Autumn Interiors, or The Ladies Eve: Woody Allen's Ingmar Bergman-Complex. In: Journal of European Studies. Vol. 30. 2000. 387–399.

Carlin, Jr., David R. (1993): O sole Mia – conflict between Woody Allen and Mia Farrow. In: Commonweal, 18, Juni 1993. http://findarticles.com/p/articles/mi_m1252/is_n12_v120/ai_13988344/ – letzter Zugriff 10.01.2011.

Chances, Ellen (1992): Moscow meets Manhattan: The Russian Soul of Woody Allen's Films. In: American Studies International. 30. 1992. April. 65–77.

Esslin, Martin (1994): Text and Subtext in Shavian Drama. In: Bernard F. Dukore (Ed., 1992): Shaw and the Last Hundred Years. Penn State Press. 199–208.

Gerigk, Horst-Jürgen (1995): Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Čechov in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA. Hürtgenwald.

Ders.[o.j.]: Verstecken und Offenlegen. Dostojewskij, der Überraschungskünstler. http://www.gyulakiraly.hu/pdf/Horst_JurgenGerigk.pdf – letzter Zugriff 18.01.2011.

Ders. (1981): Die Gründe für die Wirkung Dostojewskijs. In: Dostoevsky Studies 2. 1981. 3–26.

Ders. (2002): Der Dichter und das delegierte Phantasieren. In: Ders. (2002): Lesen und interpretieren. Göttingen. 41–56.

Henry, Peter (2008): Anton Chekhov in English, 1998 – 2004 – 2008. Oxford.

Höbel, Wolfgang (2007): Schäferstündchen mit den Nymphchen. In: Spiegel-Online Kultur vom 04.09.2007. http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,503710,00.html – letzter Zugriff 10.01.2011.

Morris, Thomas V. (1992): Making Sense of it All. Pascal and the Meaning of Life. Grand Rapids.

Rich, Frank (1987): Critic's Notebook: Woody Allen Flirts With Chekhov. In: The New York Times, 31.12.1987.

Stenberg, Douglas G. (1998): 'Who Shot the Seagull? Anton Chekhov's influence on Woody Allen's "Bullets over Broadway".' Literature/Film Quarterly 26:3. 1998. 204–213.

Tobias, Scott (2008): Interview with Woody Allen. http://www.avclub.com/articles/woody-allen,14292/ – letzter Zugriff 16.01.2011.

Anton Čechovs Werk ist für Leser, Schriftsteller, Theater- und nicht zuletzt Filmschaffende von einer bis heute ungebrochenen Attraktivität, die sich dem innovatorischen Potential seiner Poetik und Anthropologie verdankt. Das desillusionierte Bild des Menschen, das zugleich seine Fähigkeit zu Kreativität und Selbstbestimmung konturiert, lässt Čechovs Texte „zwischen den Zeiten" stehen und ihre Aktualität bis in die Gegenwart wahren. Die Beiträge dieses Bandes arbeiten in Einzeltextstudien Čechovs narrative und dramenpoetische Neuerungen in genetischer Perspektive heraus und verfolgen exemplarisch ihre Rezeption in der russischen und amerikanischen Literatur und Filmkunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Behandelt werden die Erzählungen „Moja žizn'" („Mein Leben"), „Palata No.6" („Krankenzimmer Nr. 6") und „Černyj monach" („Der schwarze Mönch") sowie die Dramen „Lešij" („Der Waldgeist"), „Djadja Vanja" („Onkel Wanja") und „Čajka" („Die Möwe"). Beispielhaft für Facetten der philosophisch-literarischen Rezeption stehen Sergej Bulgakov, Andrej Belyj, Lev Šestov und Andrej Platonov sowie Willa Cather und Richard Yates. Čechovs Bedeutung für den Film wird anhand der Regiearbeiten von Kira Muratova und Woody Allen aufgezeigt.

Henrieke Stahl ist Professorin für Slavische Literaturwissenschaft an der Universität Trier.
Dr. Karoline Thaidigsmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturwissenschaft an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.



ISBN: 978-3-86688-447-2
ISBN (eBook): 978-3-86688-448-9

Worldwide distibutor:

